Berühmte Kunststätten
№ 3

E. Steinmann

Rom

in der Renaissance

Mit 142 Abbildungen

Leipzig
E. A. Seemann
Berlin

Berühmte Kunststätten

Band I: **Vom alten Rom,** von Prof. **Dr. E. Petersen.** 10 Bogen mit 120 Abbildungen. Elegant kartonniert **3 Mark.**

Band II: **Venedig,** von **Dr. Gustav Pauli.** 10 Bogen mit 130 Abbildungen. Elegant kartonniert **3 Mark.**

Band IV: **Pompeji,** von Prof. **Dr. R. Engelmann.** 7 Bogen mit 141 Abbildungen. Elegant kartonniert **3 Mark.**

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

I. **Altertum.** 36 Bogen mit 497 Abbildungen und 2 Farbendrucken. Geb. in Leinen 6 Mark.

II. **Mittelalter.** 36 Bogen mit 376 Abbildungen und 6 Farbendrucken Geb. in Leinen 5 Mark.

III. **Die Renaissance in Italien.** 39 Bogen mit 307 Abbildungen, 3 Farbendrucken und 1 Lichtdruck. Geb. 7 Mark.

IV. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrh.** Gegen 53 Bogen mit 409 Abbildungen und 3 Farbendrucken. Geb. 7 Mark.

Zusammen ca. 164 Bogen mit ca. 1600 Abbildungen und 14 Farbendrucken.

In vier Bände gebunden 25 Mark.

Die wohlfeilste, reichhaltigste, beste Kunstgeschichte.

Anton Springer

Raffael und Michelangelo

Dritte Auflage. 2 Bände gr. 8° mit vielen Abbildungen und Kupferdrucken. Geh. 18 Mark, fein geb. 20 Mark, in Halbfranz 22 M.

Diese Hauptarbeit Anton Springers ist als Meisterwerk kunsthistorischer und biographischer Darstellung seit vielen Jahren anerkannt.

U Michelstadt
1918.

Rom

in der Renaissance

von

Nicolaus V. bis auf Julius II.

von

Ernst Steinmann

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1899.

Dem treueſten und ehrwürdigſten meiner Freunde

meinem Vater

zum achtzigſten Geburtstage.

Vorrede.

Der Titel des Buches verspricht mehr wie sein Inhalt halten kann, doch empfahl er sich durch seine Kürze. Die Römische Renaissance — wenn man den Ausdruck überhaupt gebrauchen darf — konnte nicht einmal, was die Kunst anlangt, in allen ihren Erscheinungen hier behandelt werden, und ihre Entwicklung ist nicht bis zum letzten Ende durchgeführt. Mancher wird nur ungern einen Führer durch das reizende Paradies der Farnesina-Fresken vermissen und sich in seinen Erwartungen getäuscht sehen, wenn er nichts mehr von den Schauern des jüngsten Gerichtes in der sixtinischen Kapelle vernimmt. Mag man es dem Verfasser verzeihen, wenn er hier schon Anfang und Ende einer neuen Aufgabe zu erkennen glaubt, die vielleicht später einmal unternommen werden kann.

Es schien so verlockend und rechtfertigt sich von selbst, die Grenzen der Arbeit zwischen zwei so große Namen zu legen, wie Nikolaus V. und Julius II. Wir führen den Leser langsam hinauf auf die Höhe, und wir verlassen ihn dort, wo sich das Bild der ewigen Stadt, wie Julius II. sie neugegründet hatte, in unvergleichlicher Herrlichkeit vor seinen Augen ausbreitet. Denn unter keinem Papste ist so vieles und so großes vollendet worden, und niemals ließ das Unvollendete sicherer auf einen glänzenden Ausbau hoffen. Zu erzählen, wie Leo X. diese Erwartungen getäuscht hat, hieße die Seele des Lesers mit Schmerz und Bitterkeit erfüllen. Und warum wollen wir seine Stimmung trüben, warum ihn stören in der Betrachtung eines erhabenen Schauspieles, das ihn erheben und beglücken muß? Denn der Niedergang der Renaissance beginnt viel früher als man gewöhnlich annimmt, und gerade im langsamen, genußvollen Aufwärtssteigen lag der unbeschreibliche Reiz der hier versuchten Aufgabe.

Das Buch soll dem Romfahrer als Wegweiser dienen durch die Schätze der Renaissancekunst, so rechtfertigt es sich von selbst, daß die Malerei in der Schilderung die erste Stelle einnimmt. Denn es sind die monumentalen Freskencyklen, die unser Auge in Rom am meisten fesseln.

Die ungeheure Litteratur über Kunst und Künstler Italiens ist, soweit sie mir zugänglich, gewissenhaft verarbeitet worden. Die Arbeiten und Aufsätze von Müntz und Gnoli, von Burckhardt, Frey, Klaczko, Schmarsow, Schneider, Springer, Wickhoff, Wölfflin, besonders auch Pastors Geschichte der Päpste waren mir sehr nützlich. Was ich selber endlich in den letzten Jahren, vor allem in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung" veröffentlicht habe, ist z. T. benutzt worden.

Die Reproduktion aller Photographieen wurde mir von Domenico Andersons berühmtem Kunstverlage bereitwilligst gestattet.

Paris, Oktober 1898.

E. Steinmann.

Inhalt.

Kap. I. Die Anfänge. (Nicolaus V., Pius II.) 1

Kap. II. Römische Plastik 22

Kap. III. Sixtus IV. 45

Kap. IV. Innocenz VIII. und Alexander VI. 84

Kap. V. Julius II. 120

San Andrea bei Ponte Molle. Paolo Romano. Statue des h. Andreas.

(Vergl. S. 19.)

1. Vaticanische Grotten. Grabmal des Papstes Nicolaus V.

Erstes Kapitel.

Die Anfänge.

Nicolaus V. Pius II.

Wem es einmal vergönnt gewesen ist, ganz allein durch die vaticanischen Grotten zu schweifen, diese ehrwürdigste aller Katakomben im gräberreichen Rom, den hat der eisige Hauch des Todes näher berührt, als andere Menschen, der darf behaupten, eins der ergreifendsten Zeugnisse von der Vergänglichkeit irdischer Größe in monumentalen Schriftzügen selbst gelesen zu haben. Kein Sonnenstrahl verirrt sich in diese unterirdischen Gänge und Kapellen, kein Laut des Tages stört den Todesschlaf der Päpste und Prälaten, die hier in mächtigen Steinsarkophagen schlummern, oder namenlos und vergessen unter dem halbzerstörten Mosaikboden der alten Basilica ruhen. Nacht und Schweigen rings umher! Nur die Tritte des Besuchers, der sich allein lebendig fühlt unter so viel Toten, hallen dumpf an den niedrigen Gewölben wider, und das unsichere Licht einer Wachskerze, die uns ein Priesterknabe mit auf den Weg gegeben, gleitet gespensterhaft von einem Monument zum anderen und enthüllt dem zitternd forschenden Auge ein Stück Weltgeschichte von erschütterndem Ernst, eine versunkene Welt von phantastischer Schönheit, deren vielgestaltige Bilder kunstgeübte Hände einst hochgerühmter Meister in den weißen Marmor eingegraben haben. Denn mit den Nachfolgern Petri aus allen Perioden der christlichen Zeitrechnung sind auch, obwohl zertrümmert und zerstreut, ihre

glänzenden Denkmäler hier unten begraben. Hier erblickt man in den beiden geräumigen Marienkapellen Freskenreste und Mosaikfragmente aus der zerstörten Basilica, ein ganzes Heer von Heiligenstatuen bevölkert die finsteren Korridore, lange Reihen von Reliefskulpturen zerstückelter Tabernakel und Altäre sind in die Wände des Rundganges eingemauert, der in weitem Bogen das Apostelgrab umschließt. Ja, was die Bildhauer der römischen Renaissance herrlichstes geleistet haben, liegt noch heute in der Nacht der vaticanischen Grotten verborgen, wohin schon Paul V. vor fast dreihundert Jahren alle die stummen Zeugen einer der glorreichsten und verhängnisvollsten Epochen der Papstgeschichte verbannt hat.

2. Lateran. Klosterhof.
Wappenemblem Nicolaus' V.

Im rechten Schiff der sogenannten alten Grotten, die sich unter dem Mittelschiff der neuen Peterskirche hinziehen, ist ein Papstgrab an das andere gereiht. Hier erhebt sich nicht weit von den Riesengräbern Bonifaz' VIII. und Pauls II. der einfache Steinsarkophag von Nicolaus V., jenes hochsinnigen und gelehrten Papstes, dessen kurze, glückliche Regierung man als das Morgenrot der Renaissance bezeichnen kann (Abb. 1). Man betrachtet nicht ohne tiefe Bewegung die fein geschnittenen Züge dieses merkwürdigen Mannes, der sich in jungen Jahren als einfacher Magister sein Brot verdiente, und von Stufe zu Stufe emporklimmend, endlich auf den Stuhl Petri erhoben, in kühner Phantasie ein neues Rom erschuf, herrlicher noch in seiner Erscheinung, weltbedeutender noch durch seine geistige Macht und Würde, als das alte. Nicolaus V. hat zuerst die zerstörende Hand an die Basilica von St. Peter gelegt, er hat zuerst von einem Riesendom geträumt, der das Apostelgrab umschließen sollte, und was erst einem Michelangelo gelungen ist, das hat schon Leon Battista Alberti, der genialste Architekt der Frührenaissance, in seiner Seele bewegt.

Niemand anders als Aenea Silvio Piccolomini, als Pius II. nicht minder berühmt in den Annalen der Papstgeschichte wie Nicolaus selbst, hat die Grabschrift für dies Monument verfaßt, das wie alle übrigen zerstückelt ist und seines reichen Statuenschmuckes beraubt wurde. Hier preist der geistvolle Humanist den toten Papst als den Begründer eines goldenen Zeitalters, er nennt ihn weiser als alle die Weisen, welche er um sich gesammelt hatte, er rühmt ihn als Wiederhersteller der Mauern, Kirchen und Paläste Roms und fordert endlich die Nachwelt auf, diesem heiligen Grabe Weihrauch zu streuen. Aber gerade die großartigsten Baupläne Nicolaus' V., der Neubau des vaticanischen Borgo, des päpstlichen Palastes und der Peterskirche bleiben in der Grabschrift unerwähnt, vielleicht weil mit ihrer

Ausführung beim Tode des kaum siebenundfünfzigjährigen Papstes eben erst begonnen war. Und doch konnte man wenigstens an den Grundmauern noch die kolossalen Entwürfe Leon Battista Albertis erkennen, deren technische Ausführung in den Händen des Bernardo Rossellino ruhte. „Gleichwie die Engelsburg," so äußert sich derselbe Piccolomini an einer anderen Stelle, „die alten Kaiserbauten überragt, so übertreffen die Bauwerke Nicolaus' V. alles, was die neuere Zeit geleistet hat; hätten seine Werke, die jetzt wie ungeheure Mauertrümmer daliegen, vollendet werden können, sie dürften der Pracht keines der alten Imperatoren weichen."

Sollte man es glauben, daß derselbe Papst, der, wie einer seiner Biographen

3. San Clemente. Masolino. Kreuzigung Christi.

behauptet hat, alle Gelehrten der Welt an seinem Hof versammelte, dem der Ruhm gebührt, in der ersten öffentlichen Bibliothek des Vaticans nicht nur die Kirchenväter, sondern auch die griechischen und römischen Klassiker in den kostbarsten Handschriften der Nachwelt erhalten zu haben, der einen seiner Agenten bis nach Dänemark sandte, weil man gerüchtweise vernommen, daß hier ein neuer Liviustext entdeckt worden sei, sollte man es glauben, daß derselbe Papst, welcher auf die wunderbarste Weise echte Frömmigkeit mit glühender Begeisterung für das klassische Altertum in seiner Person vereinigte, rücksichtsloser als alle seine Vorgänger an der Zerstörung des alten Rom gearbeitet hat? Selbst die Humanisten, denen Nicolaus mit unerhörter Freigebigkeit immer wieder die Hände füllte und die seinen Ruhm zu den Sternen erhoben, haben doch mit lauter Stimme die Klage Petrarcas wieder-

holt, daß niemand für die tragische Größe Roms weniger Verständnis bezeuge, wie die Römer selbst. „Verflucht seien die gottlosen Hände," ruft Flavio Biondo aus, „welche die antiken Marmorblöcke fortschleppen für ihre schmutzigen modernen Bauten", und Poggio berichtet, daß die Römer den ganzen Portikus des Concordientempels, den er selber noch intakt gesehen, zu Kalk verbrannt hätten. „Das Colosseum," fährt er fort, „haben die thörichten Römer ebenfalls zum größten Teil zu Kalk verbrannt, die Engelsburg aufs ärgste beschädigt und das Grabmal der

4. San Clemente. Masolino. Die h. Caterina verhöhnt die alten Götter.

Caecilia Metella, das ich noch selber unverletzt gesehen, jenes herrliche Werk, das so viele Jahrhunderte überdauert hat, haben sie zu demselben Zwecke zerstört." Die päpstlichen Baurechnungen aus den Jahren 1450—53 bestätigen nur zu sehr die Klagen der Humanisten, wenn immer wieder von Bezahlungen die Rede ist für Wagenladungen von Marmor und Travertin aus dem Colosseum, aus S. Maria Nuova — heute S. Francesca Romana —, vom Aventin und aus dem Circus Maximus. Die leidenschaftliche, von echt antiker Ruhmessehnsucht getragene Begierde, ein neues christliches Rom zu gründen, hat Nicolaus V. ganz erfüllt, und gleichsam, als hätte er die Rachegeister der alten Roma heraufbeschworen, starb er vor der Zeit, und die trümmerreiche Stadt sah neue Ruinen in ihren Mauern emporragen,

deren Ausbau kein Papst, nicht einmal ein Julius II. in ihrem vollen Umfange zu unternehmen wagte.

In der That ist die Zahl der Denkmäler, welche heute noch in Rom an den ersten Renaissancepapst erinnern, auffallend gering im Vergleich zu den Ruhmestiteln, mit denen Dichter und Humanisten in Poesie und Prosa Nicolaus V. als zweiten Romulus gepriesen haben. Hier und dort begegnen uns noch die gekreuzten Schlüssel, die der ahnenlose Nachfolger Petri ohne jedes andere Emblem als Wappen führte (Abb. 2), an den Stadtmauern Roms, am Tabularium auf dem Capitol, an

5. San Clemente. Masolino. Disputation der h. Caterina.

einzelnen Kirchen, wie San Teodoro am Palatin und San Giovanni in Laterano, aber was will das sagen im Vergleich zu jener fieberhaften Bauthätigkeit, welcher der kurzen Regierungszeit dieses Papstes den Charakter gab, der für Bauten und Bücher all das Gold des Kirchenschatzes mit vollen Händen hingab?

Dagegen verbindet sich die Erinnerung an Nicolaus V. noch heute mit einem der ältesten und ehrwürdigsten Teile des päpstlichen Palastes, denn gerade in dem Flügel des Häuserkomplexes, der den Hof des Papagallo umschließt, und dessen Front auf den Belvedere geht, hat Sixtus IV. im Erdgeschoß seine Bibliothek gegründet, hat Pinturicchio im ersten Stock die Gemächer Alexanders VI. mit Fresken geschmückt, hat endlich Raphael die weltberühmten Stanzen ausgemalt. Die ge-

kreuzten Schlüssel aber über den engen Marmorthüren, an den flachen Gewölben, im Mosaik des Fußbodens verkünden noch heute den Ruhm des Erbauers dieses herrlichsten Palastes der Erde, in dessen Stil sich Mittelalter und Renaissance seltsam bekämpfen. Alexander VI. erhöhte den burgartigen Charakter dieses Flügels vierzig Jahre später durch den Anbau der Torre Borgia, Bramante verdeckte die Fassade nach dem Damasushofe durch den luft- und lichtreichen Vorbau der Loggien, die liebenswürdigste, heiterste Schöpfung der vollendeten Renaissancearchitektur, welche der Vatican besitzt. Nicolaus V. aber hat die Fertigstellung des Palastes selbst zum

6. San Clemente. Masolino. Enthauptung der h. Caterina.

größeren Teile noch erlebt, wenn Vasaris Angabe wahr ist, daß unter seiner Regierung schon Piero della Francesca und Bramantino die Stanza d'Eliodoro vor Raphael ausgemalt haben. Mußten nicht die Mauern festgefügt, Fenster und Decken schon vollendet sein, ehe die Maler ihr Werk beginnen konnten? Sie strömten damals in hellen Scharen in den Vatican; manch wohlbekannter Name klingt an unser Ohr, aber, ach, ihre Werke fielen längst der alles zerstörenden Zeit zum Opfer.

Benedetto Buonfigli, der liebenswürdige Vorläufer Pinturicchios und Peruginos, war in den Jahren 1450—53 im Vatican thätig, wo sich nichts mehr von seinen Fresken erhalten hat. Aber Spuren seiner römischen Thätigkeit entdecken wir noch heute in den gleich hinterher begonnenen Malereien des Stadthauses von

Perugia, wo sogar der Papst, der den hl. Ludwig zum Bischof einsegnet, die milden geistvollen Züge Nicolaus' V. zu tragen scheint. Vor allem aber hatten die großen architektonischen Entwürfe Nicolaus' V. auch die Phantasie des umbrischen Madonnenmalers entflammt. Daher die reichen architektonischen Hintergründe, mit größtem Fleiß entworfene Bauten aus dem mittelalterlichen Perugia, zwischen welche der Künstler auch wohl naiv genug eine getreue Nachbildung des Constantinsbogens einschob, der mehr als jedes andere der antiken Monumente Roms von den Renaissancekünstlern gemalt und gezeichnet worden ist. Gleichzeitig mit Buonfigli malte

7. Vatican. Capelle Nicolaus' V. Fra Giovanni Angelico.
Diakonenweihe des h. Stephanus.

sein Landsmann Bartolomeo von Foligno, der Lehrer des berühmteren Niccolo, einen Saal im päpstlichen Palaste aus. Von den Florentiner Meistern, die seit Masaccio und Masolino vor allen übrigen Freskomalern in Rom den Vorzug hatten, wird Andrea del Castagno in den Rechnungsbüchern genannt, und vor ihm schon war Fra Giovanni da Fiesole einem Rufe Eugens IV. in die ewige Stadt gefolgt.

Auch von dem, was der fromme Dominikaner, in dessen Gemälden sich Arbeit und Gebet so wunderbar verklären, in jahrelangem Schaffen im Vatican geleistet hat, ging ein großer Teil zu Grunde, aber wenigstens hat sich, von den Stanzen Raphaels nur durch ein Seitengemach getrennt, bis auf heute jene berühmte Kapelle

erhalten, die nach Nicolaus V. ihren Namen trägt und ihm vielleicht sogar einmal als Arbeitszimmer gedient hat.

Wer sich vergegenwärtigen will, was Fra Angelico in seinen Tafelbildern und vor allem im Kloster von San Marco geleistet hatte, ehe er als gereifter Künstler die Wanderung nach Rom antrat, den muß der monumentale Bilderkreis in der Kapelle Nicolaus' V. aufs höchste überraschen. Zartsinnige Madonnen und musizierende Engel, das Leben Marias und das Leiden des Herrn, das waren die Vorwürfe für den Pinsel des frommen Mönches gewesen; in eine durch den Glauben

8. Fra Giovanni Angelico. St. Stephanus, Almosen austeilend.

geheiligte Empfindungswelt von Schmerz und Liebe hatte er seine Seele versenkt, und wir begreifen, daß er erst betete, bevor er zu malen begann. Nun führte ihn sein Geschick aus den stillen Klostermauern von San Marco in die ewige Stadt, an den päpstlichen Hof; eine neue Welt erschloß sich seinem Blick, die mannigfachsten Eindrücke drängten sich ihm auf, das alte Rom breitete alle seine Wunder und alle seine Schätze vor ihm aus. Aber aller irdische Glanz vermochte nicht die Herzenseinfalt Fra Angelicos zu erschüttern; soll er doch gezögert haben, eine Einladung des Papstes zur Frühstückstafel anzunehmen, weil ihm die Erlaubnis seines Priors fehlte, berichtet doch Vasari ausdrücklich in der liebenswürdigsten aller seiner Künstlerbiographien, daß der fromme Dominikaner, allen weltlichen Gewinn

verachtend, seine reichen Verdienste den Armen schenkte, ohne auch in Rom etwas an seinen strengen Lebensgewohnheiten zu ändern. Aber zwischen Papst und Künstler — auch in dieser Thatsache kündet sich die Renaissance an — knüpfte sich ein inniges Band tief persönlichen Verständnisses, und die Erinnerung an Nicolaus V. und Fra Giovanni erhebt und rührt uns ebenso in der kleinen Kapelle neben den Stanzen Raphaels, wie von der Decke der Sixtinischen Kapelle herab der Geistergruß Michelangelos und Julius' II. unsere Seele erschüttert.

Gewiß, als Mensch ist Fra Angelico auch in Rom derselbe geblieben; von jener

9. Fra Giovanni Angelico. St. Stephanus, predigend.

innerlichen Sammlung und ernsten Konzentration, die sich in allen seinen Heiligen- und Madonnenbildern widerspiegelt, hat er nichts verloren, aber als Künstler fühlte er sich über sich selbst hinausgehoben. Mochte eine Schilderung aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius seinem subjektiven Empfinden weit ferner liegen, als die heiligsten Mysterien des Glaubens, deren Verherrlichung er bis dahin seinen Pinsel geweiht hatte, er erwärmte sich schnell an dem gegebenen Stoff und zeigte sich als Historienmaler ebensogroß wie in seinen Andachtsbildern und den Schilderungen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Ist es nun der befreiende Einfluß der erhabenen Vergangenheit der ewigen Stadt und ihrer glänzenden Gegenwart allein gewesen, die einen so subjektiv empfindenden Künstler wie Fra Angelico

für einen Stoff begeisterte, der zunächst wenigstens größere Objektivität wie bisher von ihm verlangte, oder hat er sich auch unmittelbar an älteren Kunstwerken bilden, von Kunstgenossen lernen können, die vor ihm und mit ihm in Rom gemalt haben?

Von all dem Freskenreichtum, der um Anfang und Mitte des Quattrocento in Rom entstand, ist außer den Wandgemälden Fra Angelicos nur noch der Bildercyklus in der Caterinen-Kapelle von San Clemente erhalten, der heute fast allgemein als reifstes Werk des Masolino gilt, das dieser auf Bestellung des Erzbischofs von Mailand, Heinrich von Allosio, malte, der den Titel von San Clemente von 1446 bis 1450 innehatte. Ueber dem Altar erblickt man die großartige Kreuzigung Christi, welche nicht weit von den Ufern eines Sees in hügeliger Landschaft vor sich geht, die aber einen frischen Blick in dämmernde Fernen freiläßt (Abb. 3). Hoch über der von Staunen und Furcht, von anbetender Liebe und wortelosem Jammer bewegten Menge schwebt einer Vision gleich das stille Schmerzensbild des Erlösers; es ist hier das erste Golgatha in der christlichen Kunst geschaffen, in dem sich wahrheitsliebender Realismus mit der reinen Gefühlsmalerei eines Giotto oder Fra Angelico zu verbinden versucht. An der linken Wand werden die Schicksale der hl. Caterina erzählt, rechts um das Fenster herum ist nach neueren Ermittelungen das Leben des hl. Ambrosius dargestellt. Die Deckengemälde — die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter paarweise angeordnet — sind fast völlig übermalt, wie zum größeren Teile auch die Kreuzigung, während das Leben des Bischofs von Mailand an der Außenwand der Kapelle durch Feuchtigkeit fast ganz zerstört ist. So giebt uns die Martyriumsgeschichte der hl. Caterina trotz aller Uebermalung heute noch den unmittelbarsten Begriff von der Größe Masolinos, der mehr als einmal durch die seltsamen Trachten und Kopfbedeckungen seiner Gestalten verrät, wie eifrig er Pisanellos Fresken studiert hat, die in den Jahren 1428—1432 im Lateran entstanden waren.

Die Darstellung des Caterinenlebens beginnt oben links in der Lünette, wo die Heilige öffentlich den Götzendienst der Heiden verspottet (Abb. 4); es folgt am Fenster der eingekerkerten Jungfrau die Bekehrung der Königin und gleich daneben ihre Hinrichtung. In den unteren Fresken entwickeln sich dann die letzten Akte des Heiligendramas: die Disputation vor dem Kaiser Maximian (Abb. 5), die wunderbare Errettung zwischen den zertrümmernden Rädern und endlich die Hinrichtung durch das Schwert. Die Predigt gegen das heidnische Idol in pantheonartiger Halle ist am besten erhalten, die zarte Anmut Caterinas wird durch keine Restauration getrübt, der Jüngling links im Vordergrunde scheint direkt einem Bilde Pisanellos entlehnt. Bekehrung und Tod der Königin bezaubern durch die unaussprechliche Einfalt, mit welcher selbst das Hochdramatische behandelt wird, die Disputation überrascht durch die gute Perspektive und die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes in den Köpfen der lauschenden Philosophen, das Wunder der vereitelten Tortur ist mit kräftigem Realismus geschildert, und bei der Enthauptung des Heiligen endlich verleiht die Oede der felsenreichen Landschaft dem Vorgange eine düstere, poesievolle Weihe (Abb. 6). Aber in jedem dieser Bilder bleibt sich der Künstler in der Auffassung der Heldin gleich. In der Kreuzigung und im Wunder der zerschellenden Räder zeigt Masolino, daß er keineswegs verlegen war, wenn seine Kunst den stürmischen Ausdruck bewegter Affekte von ihm verlangte; so dürfen wir kein Unvermögen darin erkennen, wenn die Ruhe der

hl. Caterina so unerschütterlich ist, wenn sie überall dieselbe bleibt — lächelnd, überzeugungsfreudig, von Furcht und Hoffnung unberührt, wenn sie siegreich durch den Glauben eine feindliche Welt überwindet, immer sich gleich bleibend von ihrem ersten Auftreten als unerschrockene Zeugin wider die heidnischen Götter bis zum Tode durch des Henkers Hand. War es nicht vielmehr tiefe künstlerische Weisheit, über die qualvollen Kämpfe eines langsam sich vorbereitenden Martyriums den Hoffnungsglanz der Ewigkeit zu breiten, ist nicht gerade deshalb die Schilderung dieses Heiligenlebens so rührend, weil jeder Mißklang taktvoll vermieden ist, weil der Künstler so

10. Fra Giovanni Angelico. Die Steinigung des h. Stephanus.

völlig unbewußt mit so unendlich einfachen Mitteln einer ganzen Welt von Schönheit und Wahrheit Gestalt verliehen hat?

Wie verschieden immerhin die Ideale gewesen sein mögen, die Masolino und Fra Angelico in ihren Kunstbestrebungen verfolgt haben, gerade in der Grundauffassung ihrer beiden Heiligenlegenden in Rom sind sie aufs engste verwandt. Stephanus und Laurentius sind ebensotief von ihrer göttlichen Mission auf Erden durchdrungen wie Caterina und ebenso gleichgültig wie diese gegen ihr irdisches Geschick. Man möchte sagen, sie haben jede Empfindung für sich selbst verloren, sie haben ihr eigenes Ich in das Meer der Liebe zu Gott und den Nächsten in unergründliche Tiefen versenkt. Auf dem von Märtyrerblut getränkten Boden Roms

und nirgends anders konnten diese vom Geist der ersten Christen beseelten Heiligendarstellungen entstehen, die tiefsinnigsten Legendenschilderungen, welche der Renaissancekunst überhaupt gelungen sind.

Ein goldiger Abglanz leise gedämpften Lichtes ruht an sonnenhellen Tagen auf den Fresken der kleinen Nicolauskapelle, ein Allerheiligstes der Kunst von so geschlossenem Charakter, von so weihevoller Stimmung, daß kein Besucher sich dem frommen Zauber Fra Angelicos entziehen kann. Ein einziges Kreuzgewölbe überdeckt den schmalen hohen Kapellenraum, dessen Langseiten breite Rundbogen begrenzen. Die vier Evangelisten — Johannes und Lukas von jeder Restauration scheinbar unberührt — prangen an der Decke, Kirchenväter und Heilige von gotischen Baldachinen geschützt an den breiten Bogengurten an Wand und Decke. Einst soll eine Grablegung von Fra Angelicos Hand die geradlinig geschlossene Altarwand geschmückt haben, aber dieselbe fiel im Jahre 1712 der Restauration Clemens' XI. zum Opfer, wenn sie nicht schon vorher durch Vasaris Steinigung des Stephanus ersetzt worden ist.

Eine Marmorverkleidung mit reichem Renaissanceornament bedeckt den Boden, den in der Mitte eine Sonne ziert, um welche sich im Bogen die Zeichen der zwölf Monate scharen. Eine reich gearbeitete Pforte, die das Wappen der Rovere krönt, hat Julius II. dem jetzt sehr fragmentarischen Schmuck der Kapelle hinzugefügt, ein untrügliches Zeichen, daß derselbe Papst, welcher aus einem Michelangelo die erhabensten Gedanken, die kühnsten Bilder hervorzulocken verstand, auch dem Genius eines Fra Angelico gerecht zu werden vermochte.

Stofflich konnten Leben und Sterben der beiden Märtyrer-Diakonen dem Künstler nur geringe Abwechselung bieten. Die Ordination, die Predigt und die Verteilung der Almosen, das Verhör vor den Henkern endlich und die Hinrichtung, alle diese Vorgänge vollziehen sich in beiden Heiligenleben in ziemlich gleicher Weise. Nur wird im Leben des Stephanus im Anschluß an die Apostelgeschichte auf die Rednergabe des Heiligen besonderer Nachdruck gelegt, während Laurentius vor allem als Tröster und Wohlthäter der Armen geschildert wird. Heiliger Ernst und väterliche Güte spricht aus den Zügen des Apostelfürsten, wie er Kelch und Hostie dem knieenden Stephanus reicht, die dieser in dankbarer Demut empfängt, während sich die Apostel in ziemlich steifer Haltung im Hintergrunde aufgestellt haben (Abb. 7). Im folgenden Bilde waltet der neue Diakon seines Amtes, der Almosenverteilung an eine ruhig-dankbare Menge, während ein Priesterknabe neben ihm von hocherhobenem Pergamentblatt die Namen dem Empfänger abzulesen scheint (Abb. 8). Dann folgt die Predigt auf öffentlichem Platze, ein Bild von so hinreißender Anmut, von solcher Mannigfaltigkeit und Tiefe des Ausdrucks, wie dem Künstler in dieser Kapelle vielleicht kein zweites gelungen ist (Abb. 9). Stephanus zählt seine Beweisgründe an den Fingern her ganz ebenso wie Masaccios heilige Caterina; voll ruhiger Würde steht er da, und kein Zug seines Gesichtes verrät die Bewegung seines Inneren. Um ihn herum sitzen in aller Einfalt auf dem nackten Boden die andächtig lauschenden Matronen in lange Mäntel gehüllt, ein weißes Schleiertuch um Kopf und Schultern geschlagen, während ihre Männer stehend in einiger Entfernung zuhören. Man betrachte nur die drei Frauen, welche ganz im Vordergrunde hinter

dem unruhig werdenden Knaben sitzen, der sich am liebsten von der Mutter losreißen möchte und es doch nicht wagt, den Blick von dem Prediger abzuwenden. Welch eine hingebende Andacht malt sich in den Gesichtern, wie fein und scharf charakterisieren sich die Temperamente in Mienen und Gebärden, mit welchem Glücksgefühl atmen diese Frauen den reinen Odem der neuen Lehre ein! Man fragt erstaunt, wo hat der weltflüchtige Dominikaner in klösterlicher Einsamkeit Gelegenheit gefunden für seine psychologischen Studien, und doch versenkt man sich mit Ent-

11. Fra Giovanni Angelico. Diakonenweihe des h. Laurentius.

zücken in eine völlig ideale Welt, wo nur die reinsten, süßesten Empfindungen Geltung haben, deren eine Menschenseele fähig ist.

Wie wenig es dem frommen Maler gelingen wollte, in seiner Kunst die schlechteren Eigenschaften der Menschen zu offenbaren, sie zu schildern, wenn Zorn und Neid, Haß und Bitterkeit ihre Herzen erregt, giebt sich schon im folgenden Bilde kund, wo Stephanus vor dem jüdischen Rate erscheint. Zwar bewegt sich der Protomärtyrer selbst noch freier in ruhig-ernster Würde, die strafend, fast drohend erhobenen Hände bedeuten eine Steigerung des Affekts, mit welchem er seine gute Sache verteidigt, ja, einige seiner graubärtigen Widersacher beißen gar grimmig die Zähne aufeinander, andere verspotten ihn mit lebhaft bewegtem Fingerspiel, aber wir können uns doch nicht davon überzeugen, daß dieser ruhig thronende Priester-

könig und die gewiß nicht Furcht erweckenden Alten dem Heiligen wirklich an das Leben wollen. Vollends im Martyrium des Stephanus, das vor den von Nicolaus V. neu erbauten Mauern Roms, in einem der reizenden Seitenthäler des Arno bei Florenz sich abspielt, muß Fra Angelico bekennen, daß es ihm unmöglich ist, Teufel aus seinen Heiligengestalten zu machen (Abb. 10). Wie schwer es ihm wird, leidenschaftliche Bewegungen auszudrücken, zeigt sich schon in der Scene, wo der Heilige zum Stadtthor hinausgestoßen wird, aber wie rührend ist dagegen die knieende, leider arg übermalte Gestalt des Gemarterten, der, das bluttriefende Haupt emporgerichtet, die

12. Fra Giovanni Angelico. St. Laurentius, Almosen spendend.

Hände betend erhoben, die Urteilsvollstreckung über sich ergehen läßt. Hart an der Mauer links erscheint Paulus schon jetzt mit dem langen traditionellen Bart, durch einen Goldsaum vor den Henkern ausgezeichnet, deren Kleider er über den Armen trägt. (Apostelgesch. 7, V. 57.) Unbewegt blickt er zu dem Märtyrer hinüber, der, leise lächelnd, durch die Todesnacht schon den Glanz der Ewigkeit erblickt, so innerlich beglückt durch sein Martyrium wie die hl. Caterina in San Clemente. Aber während Masolino noch die Seele des Heiligen von einem Engel zum Himmel emportragen läßt, hat sich Fra Angelico schon von dieser mittelalterlichen Tradition befreit. Der Bahnbrecher einer neuen Zeit ist hier archaischer als der Dominikanermönch, der ganz von der reinen Glut der ersten Christen beseelt auf Giottos schöne Formenwelt zurückgriff und sie mit neuem Inhalt zu füllen versuchte.

Fra Giovanni Angelico war über sechzig Jahre alt, als er die Fresken in der Nicolauskapelle begann, und doch beweist er noch im Fortgang seiner Arbeit die größte Fähigkeit, sich weiter zu entwickeln. Man vergleiche nur die Diakonenweihe des Stephanus mit der des Laurentius in der unteren Bilderreihe (Abb. 14). Wieviel geschlossener, wieviel richtiger in seinem Verhältnis zu den Menschen ist in der letzteren der architektonische Hintergrund aufgefaßt, augenscheinlich eine Erinnerung an Michelozzos Klosterbibliothek in San Marco, wieviel ungezwungener ist die Gruppierung, wieviel bewegter ist der Vorgang geschildert. Die Würdenträger der Kirche, die Priester

13. Fra Giovanni Angelico. Der h. Laurentius vor dem Richter.

und Diakonen, wie der Papst selber ewiger Jugend sich erfreuend, bewegen sich frei und sicher in der säulengetragenen Halle, eine festliche, bei aller idealen Auffassung doch fein und sicher charakterisierte Versammlung von lauter Heiligen. Die fromme Würde des liebevoll Kelch und Hostie darreichenden Papstes, in dem man deutlich die Züge Nicolaus' V. erkennt, die kindliche Demut des Laurentius, der in zitternd sehnsuchtsvoller Erwartung in die Knie gesunken ist, verleihen dem Akt eine tiefreligiöse Weihe, der überdies durch den ruhigen Ernst, der alle Teilnehmer beseelt, durch den großartig-einfachen Charakter der glänzenden Säulenhalle einen Zug von monumentaler Größe erhält. Hat sich doch selbst ein Mann wie Melozzo da Forli an Fra Angelico inspiriert, als er für Sixtus IV. das berühmte Fresko malte, welches den Papst als Gründer der vaticanischen Bibliothek verherrlicht. Ueberdies ist die

Konsekration des hl. Laurentius von allen Fresken der Nicolauskapelle am besten erhalten und am eigenhändigsten von Fra Angelico gemalt, der, wie wir wissen, zahlreiche Gehülfen im Vatican beschäftigt hat. Die gelben und weißen Gewänder der Prälaten, die hellblaue Pianeta des Papstes, die rosa, mit goldenen Flammen verzierte Dalmatika des Laurentius haben noch alle einen Hauch der zarten Farbentöne Fra Angelicos bewahrt, und seine feinen Pinselstriche erkennt man vor allem noch am Kopfe des gleichfalls heilig gesprochenen Papstes Sixtus II.

Dagegen sind im folgenden Bilde gerade die Gesichter der beiden Hauptpersonen vollständig zerstört. Die Scene wird verschieden erklärt; wahrscheinlich wollen die beiden Kriegsknechte den Kirchenschatz rauben, den eben der Papst dem neuen Diakonen zur Almosenverteilung übermittelt. Zeugen der Liebesthätigkeit des hl. Laurentius sind wir in der That im nächsten Bilde an derselben Wand (Abb. 12). Der Heilige schreitet eben aus der in kunstvoller Perspektive weit hinter ihm sich öffnenden Basilica heraus, an deren Pforte ihn die Krüppel, die Lahmen, die Blinden erwarten, ein Almosen erflehend, wie das noch heute an hohen Feiertagen vor den Kirchen Roms geschieht. Als ein Bote Gottes, vom Himmel herabgesandt, nicht als ein Mensch, wie die anderen, ist der Heilige hier gedacht, und die milde Schönheit seiner idealen Erscheinung wird durch den auffallend herben Realismus der Bettler aufs wirksamste gehoben. Aber wie feinsinnig ist auch hier alles Unschöne vermieden, z. B. in dem Krüppel, den man nur von hinten sieht, mit wie liebevoller Sorgfalt sind die Köpfe der beiden Greise behandelt, wie treffend ist der blinde Mann neben der betenden Alten charakterisiert. Armut und Elend, welche sich hier so gelassen und ruhig äußern — weiß doch ein jeder, daß er seine Gabe erhalten wird — werden sicherlich die Teilnahme des Beschauers erregen, aber rührt uns nicht vor allem die barmherzige Liebe, die all diesen Jammer zu trösten bereit ist?

Giebt sich Stephanus wenigstens die Mühe, vor dem Hohenpriester sein Leben und seine Lehre zu verteidigen, so legt Laurentius vor dem Imperator dasselbe weltentrückte Wesen an den Tag, das Masolinos hl. Caterina bei der vereitelten Rädertortur charakterisiert (Abb. 13). Die Marterwerkzeuge auf dem Boden vor ihm, auf welche ihn sein Richter hinweist, sieht er nicht einmal an, die kalten Blicke der neugierigen Menge prallen von ihm ab, ohne zu verletzen. Regungslos dastehend in der ehrfurchtgebietenden geistlichen Amtstracht, den Blick über die Häupter der Menschen hinweg zum Himmel emporgehoben, nimmt er demutsvoll sein Geschick aus einer höheren Hand und scheint mit den leise geöffneten Lippen himmlischen Beistand für diese Stunde herabzuflehen.

Das Martyrium selbst endlich ist völlig zerstört, aber bei einer Scene, welche der Empfindung und dem Kunstvermögen Fra Angelicos völlig zuwider sein mußte, ist der Verlust am wenigsten zu beklagen.

Als Ganzes betrachtet bleiben die Fresken der Nicolauskapelle stets die wunderbarsten Legendenschilderungen, die jemals einer Künstlerhand gelungen sind. Niemals wieder sind so heilige Gedanken in so reine Formen gekleidet worden, niemals wieder ist der weltüberwindende Geist der Liebe, welcher die ersten Christen beseelte, so unmittelbar nachempfunden und so ergreifend zum Ausdruck gebracht, wie durch Fra Angelico.

Aber noch ein anderes Moment verleiht diesen Fresken des frommen Dominikaners einen unbeschreiblichen Wert. Als einzig erhaltenes einheitliches Monument aus den Tagen Nicolaus' V. erregen sie dadurch vor allem unser Interesse, daß sie auch das Charakteristische jener glänzenden Kulturepoche so deutlich widerspiegeln. Ein neues Rom wollte Nicolaus V. auf den Trümmern des alten

14. S. Maria sopra Minerva (linkes Seitenschiff) Grabstein des beato Angelico.

gründen, riesenhafte Baupläne beschäftigten seine Phantasie. Was Wunder, daß auch Fra Angelico sich für das neue Evangelium begeisterte, daß er statt monotoner Hügellandschaften wie bisher seine Hintergründe mit Kirchen und Palästen, mit Säulenhallen und Festungsanlagen füllte? Fast alle Baupläne des Papstes, welche sein Biograph so ausführlich beschreibt, die Wiederherstellung der Kirchen und Straßen, den Bau des Vaticans, die Befestigung der Stadt Rom, hat Fra Angelico in seinen Fresken verherrlicht und dadurch sich selbst, dem Papste und seiner Zeit ein einzigartiges, wundersam erdachtes, unvergängliches Denkmal gesetzt.

In einer der halbdunklen Seitenkapellen im linken Querschiff der Dominikanerkirche von S. Maria sopra Minerva sieht man noch heute die Grabplatte des Malermönches von San Marco in eine der Wände eingelassen (Abb. 14). Der Geist der Fresken der Nicolauskapelle beseelt auch dies Bildwerk, und wenn es in der nach unverbürgter Tradition vom Papste selbstverfaßten Grabschrift heißt, daß Fra Angelico seinen Ruhm nicht darin suchte, von der Welt als zweiter Apelles gepriesen zu werden, sondern vielmehr in der Verteilung all seines Gewinnes an die Armen Christi, so denken wir sofort an die Almosenspende der Heiligen Stephanus und Laurentius und begreifen, warum der fromme Mann diese Bilder mit seinem Herzblut malen mußte. Im faltenreichen Ordenskleid, das nur Gesicht und Hände freiläßt, sehen wir den Toten vor uns, friedlich schlummernd, die Augen tief in die Höhlen gesunken, die Wangen eingefallen, ein friedliches Lächeln auf den schmalen Lippen. So und nicht anders hat auch unsere Phantasie das äußere Bild dieses merkwürdigen Mannes gestaltet, der vielleicht mehr als alle anderen Künstler der Renaissance in seinen Bildern sich selber malte, in welchem Sein und Handeln, Kunst und Charakter eins geworden sind. Mag der Meister in seiner Formensprache noch ganz in der Tradition befangen sein, als eine der ersten großen, scharf gezeichneten Persönlichkeiten hat er schon die Pforte der neuen Zeit überschritten, deren eigentümlicher Charakter in Leben und Politik, in Kunst und Wissenschaft allein durch einzelne machtvoll sich bethätigende Individualitäten bestimmt worden ist.

15. S. Maria Maggiore. Mino da Fiesole. Madonna.

16. Vatican. Cortile del Mareschallo. Paolo Romano. Wappen Pius' II.

Vespasiano da Bisticci hat in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer dem Nachfolger Nicolaus' V., Calixt III., eine sehr harte Aeußerung über die Verschleuderung der Kirchengüter zu weltlichen Zwecken in den Mund gelegt, die, mag sie nun wahr sein oder nicht, doch die Stellung charakterisiert, welche der neue Papst aus dem spanischen Geschlechte der Borgia während seiner kurzen Regierung den Künstlern und Gelehrten gegenüber einnahm. Die mit allen verfügbaren Mitteln angestrebte Bekämpfung der Türkengefahr, die verhängnisvolle Begünstigung seiner unwürdigen Nepoten füllte die dreijährige Regierungszeit des greisen, immer kränklichen Papstes aus, den die Dichter vergebens beschworen, den begonnenen Neubau von St. Peter fortzusetzen. Aber wie der kunstfeindliche Adrian VI. vierundsechzig Jahre später nicht verhindern konnte, daß die Renaissance ihren Weg verfolgte und jenem erhabenen Abschluß entgegenstrebte, die sie im Kuppelbau von St. Peter gefunden hat, so hat auch Calixt III. den Zeitgeist nicht zu bannen vermocht. Schon Pius II., obwohl vorwiegend von litterarischen Interessen erfüllt und durch die Gründung einer ganzen Stadt, seines heimatlichen Pienza, der Sorge für die Denkmäler Roms entfremdet, griff auf die Traditionen Nicolaus' V. zurück, ohne sich indessen an die Wiederaufnahme auch nur eines seiner gewaltigen Baupläne zu wagen. Mehr wie für Architektur und Malerei hat dieser Papst in seiner Hauptstadt für die Plastik gethan, aber ein ungnädiges Geschick hat diese Werke fast alle der Vernichtung preisgegeben, oder in der Nacht der vaticanischen Grotten begraben.

Hart an der Ponte Molle, weit hinaus vor der Porta del Popolo, steht eine kleine Kapelle, dem heiligen Andreas geweiht. Ein enger, mauerumgürteter, halb verfallener Friedhof lehnt sich an den Bau, und hier erhebt sich, von Cypressen umragt, auf gewaltigem Unterbau ein weißes Marmorbild. Campagna-Stimmung herrscht da draußen, die der mäßig belebte Verkehr von Wagen und Fußgängern auf der weltberühmten Brücke nicht zu stören vermag. Etwas abseits vom Wege entdeckt man im hohen Grase die Trümmer eines Barockpalastes. Ein kolossales Papstwappen, Engelsköpfe und Löwenmasken, Blumenornamente und Rankenwerk,

alles in mächtige Travertinblöcke gehauen, liegen hier bunt durcheinander. Im Schilf, am träge dahinschleichenden Tiber grasen die Pferde, am anderen Ufer ragt ein einsames Kastell empor, schneebedeckte Berge leuchten aus nebliger Ferne herüber, und wendet man den Blick, sieht man den Petersdom hoch über die Türme und Kuppeln der Stadt sich erheben, von Himmelslicht und blauer Luft umflossen. An dieser Stätte vollzog sich in der stillen Woche des Jahres 1462 eins der seltsamsten Schauspiele, das dem ans Ungewöhnliche längst gewöhnten Römer jemals geboten worden ist. An der Spitze des Kardinalkollegiums von Tausenden von weißgekleideten, palmentragenden Priestern und Prälaten umringt, empfing hier Pius II. das Haupt des Apostels Andreas. Der Fürst von Morea, von den Türken entthront, hatte dies Kleinod flüchtig mit nach Italien geführt, es dem Papste zu bieten, in dessen lebhafter Phantasie das Haupt zum Heiligen selber wurde, der als Flüchtling nach Rom gekommen war, bei seinem Bruder, dem Apostelfürsten, Schutz zu suchen. „So kommst du endlich, heiligstes Apostelhaupt," so begann der Papst seine Rede, „von Türkenwut vertrieben bei deinem Bruder als Verbannter Schutz zu suchen? Dies ist das ewige Rom, das du dort siehst, dem kostbaren Blute deines Bruders geweiht. Dies Volk, das sich rings um dich geschart hat, hat dein heiliger Bruder Christo wiedergewonnen." Bessarion, der ehrwürdige Grieche mit dem langen Bart, überreichte weinend, als Vertreter seiner unterjochten Heimat, dem Papste den Reliquienschrein, der sich, von tiefster Rührung überwältigt, auf die Knie warf, das Haupt begrüßte und es dann von hoher Tribüne vor allem Volk emporhob, das tausendstimmig ‚Misericordia' rief.

Dreißigtausend Kerzen flammten in den festlich geschmückten Straßen Roms, als man am anderen Tage den neuen Protektor der Stadt von S. Maria del Popolo nach St. Peter geleitete, wo Pius II. die Reliquien beider Apostel brüderlich in der Konfession vereinigte und später das glänzende Tabernakel errichten ließ, welches heute zerstückelt in den Vaticanischen Grotten begraben liegt.

Dort aber, wo der Papst zuerst die Reliquie verehrt, wo er sie zuerst in begeisterter Rede dem Volke gezeigt hatte, wurde eine Kapelle gebaut, und hier stellte Paolo di Mariano, der erste und einzige bedeutendere Bildhauer, den Rom im Quattrocento hervorgebracht hat, ein Jahr später die überlebensgroße Statue des hl. Andreas auf. Der riesige Unterbau wurde verändert, das säulengetragene Schutzdach ist neueren Datums, aber die Statue selbst erfreut sich bester Erhaltung und ist von den noch erhaltenen Werken des im Volksmunde Paolo Romano genannten Meisters das bedeutendste. Dieser würdige Greis mit lang herabwallendem Bart und Haar, ein Buch in der Linken, das Kreuz in der Rechten, vornehm wie ein römischer Senator in den eng anliegenden, fein gefalteten Mantel gehüllt, spricht uns weit mehr an, wie die derb realistische Paulusstatue, welche, ursprünglich mit einem nie vollendeten Petrus für die Freitreppe von St. Peter bestimmt, erst unter Clemens VII. am Eingange der Engelsbrücke aufgestellt worden ist. Auch die beiden für diese Statuen bestimmten Basen mit dem Wappen Pius' II. werden noch heute in der Sakristei von St. Peter bewahrt und verraten den Stil Paolo Romanos, auf dessen Schule auch die beiden häßlichen Apostelstatuen hier zurückzugehen scheinen.

Feiner ist die Arbeit, liebenswürdiger sind die Putten an dem Piuswappen,

welches Paolo Romano im Jahre 1460 im Vatican für eins der Thore im Cortile del Maresciallo arbeitete, und für welches er zehn Dukaten erhielt.*) (Abb. 16). Wenige Jahre später entstand jenes berühmte Tympanonrelief über dem Eingange von San Giacomo degli Spagnuoli auf der Piazza Navona, wo Paolo Romano seine Kunst im Wettstreit mit Mino da Fiesole zeigt. Hier hat nämlich jeder der Künstler einen der zwei wappentragenden Engel gemeißelt und in großen Buchstaben mit seinem Namen bezeichnet. Der des Römers ist plump in der Bewegung, treuherzig im Ausdruck, mühsam in den engen Rahmen eingezwängt, der des Florentiners bewegt sich mit Anmut und Grazie so frei und schwebend auf der anderen Seite, daß man meint, er sei nur eben ganz zufällig dort hineingeflattert. Mino da Fiesole ist mit Paolo Romano auch an der Benediktionskanzel Pius' II. thätig gewesen, und neben ihm erscheint in den Rechnungen Isaia von Pisa, dessen noch in Rom erhaltene Werke, das Grabmal Eugens IV. in S. Salvatore in Lauro, der Sarkophag der hl. Monica in San Agostino, Fragmente vom Andreastabernakel in den vaticanischen Grotten, in seltsamem Mißverhältnis zu den überschwenglichen Ruhmeserhebungen stehen, die dem Künstler von zeitgenössischen Dichtern zu teil geworden sind. Paolo Romano und Isaia da Pisa wurden jedenfalls in ihrem Ruhme sehr bald von Mino da Fiesole überstrahlt, der allerdings noch vor dem Tode Pius' II. Rom verlassen hat und erst am Ende der Regierung Pauls II. in die ewige Stadt zurückgekehrt ist.

Der Papst, unter dessen Regierung sich zuerst in der Skulptur eine römische Lokalschule entwickelte, hat der Malerei überhaupt keine größeren Aufgaben gestellt und sich in der Architektur auf die Wiederherstellung der Mauern, Brücken und Kirchen beschränkt. Auch darin ganz das Gegenbild Nicolaus' V., der für die erhabene Trümmerwelt Roms so wenig Verständnis gezeigt hatte, liebte er es, in der Villa Hadrians schwermütigen Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen nachzuhängen; nicht ein neu zu gründendes Rom, wohl aber die versunkene Pracht des alten beschäftigte seine Phantasie, und in Poesie und Prosa hat uns der geistreichste Papst der Renaissance formvollendete Ergüsse, stimmungsvolle Naturschilderungen hinterlassen, in denen sich seit Petrarca zum ersten Male wieder ein innerliches Verhältnis zu den Ruinen Roms und ihrer stillen, träumenden Campagna offenbart.

*) Keiner der neueren Biographen Paolo Romanos hat meines Wissens diese äußerst tüchtige Arbeit des Meisters erkannt und mit dem auch in der Jahreszahl genau übereinstimmenden Eintrag in den päpstlichen Rechnungsbüchern in Beziehung gebracht. Vergl. A. Bertolotti, Repert. für Kunstwissensch. IV (1881), p. 429.

17. St. Peter. Antonio Pollajuolo. Grabmal Sixtus' IV.

Zweites Kapitel.

Römische Plastik.

Auch die Grabmäler bedeuten ein Stück Weltgeschichte. Ernste, unbestechliche Zeugen der Vergangenheit, erzählen sie von den herrschenden Ideen einer ganzen Zeitepoche, vom Glauben und Leben eines ganzen Volkes. Wie die Grabstelen der Griechen, in denen sich Schmerz und Liebe in reinstem Wohlklang verklären, von einer nie wieder erreichten Zartheit künstlerischen Empfindens künden, das selbst die breiten Volksmassen durchdrang, wie sich in den Mausoleen des Augustus, des Hadrian, der Caecilia Metella die von dem Glauben an seine Weltherrschaft getragene Macht des Römertums widerspiegelt, wie sich in dem mit kindlicher Einfalt erzählenden Skulpturenschmuck altchristlicher Sarkophage das Bedürfnis ausdrückt, dem Verstorbenen alle Unterpfänder seines neuen Glaubens noch aufs Grab zu schreiben, so bezeichnen auch die zahllosen Monumente von Kardinälen und Prälaten in den Kirchen Roms einen der Hauptcharakterzüge der von Ruhmessehnsucht und Unsterblichkeitsbegierde durchglühten Renaissancekultur. Wie unverwüstlich ist die Lebenskraft dieses Geschlechtes gewesen, wie tief durchdrungen mußten diese Männer sein von dem Glauben an ihr gutes Recht, der Zeit einen neuen Stempel aufzuprägen, mitten auf Ruinen eine neue Welt zu gründen, wenn uns noch heute auf Schritt und Tritt ihre glänzenden Marmorbilder wie ehrwürdige Schatten umdrängen? In dieser einzigen Stadt, wo die Vergangenheit in schweigendem Ernst eine über alles erhabene Sprache redet, wo die Willenskraft erlahmt und die Phantasie sich in düsteren Träumereien verliert, erkühnte sich ein Geschlecht von Priestern, noch einmal die Stimme zu erheben, um der Nachwelt zu künden, wie reich, genußvoll und beglückend ihnen das Dasein einst gewesen, wie süß ihnen nun die Todesruhe sei in den prächtigen Marmorgehäusen, wo Maria sie segnet und Heiligenscharen sie gnädig beschützen.

Arbeit und Ehre war das Leben,
Ruhe ist der Tod

heißt es in einer dieser Grabschriften oben in San Onofrio, und wieviel Kraft und Gesundheit, wie große Kunst sich mit dem Leben und dem Tode abfinden, spricht sich in diesen Worten aus.

18. S. Salvatore in Lauro. Isaia da Pisa. Grabmal Eugens IV.

Die ewige Stadt, welche sich begnügte, die Künstler, die sie selbst nicht schaffen konnte, zu ihren größten Thaten zu begeistern, kann doch wenigstens die Grabskulptur in gewissem Sinne ihre eigenste Schöpfung nennen, mochten auch fremde Bildhauer den Marmor bearbeiten. Denn in der That, in keiner anderen Stadt Italiens hat sich das Grabmonument der Renaissance so reich, so eigenartig und folgerichtig entwickelt, wie in Rom. Diese ehrfurchtgebietende Schar steinerner Päpste, Kirchenfürsten und Prälaten repräsentiert ein merkwürdiges Stück der Papstgeschichte. Diese charaktervollen Gestalten in der würdigen Pracht ihrer bischöf-

lichen Gewänder, in starrer Todesruhe hingestreckt, begegnen uns alle wie die gewaltigen Söhne einer großen Mutter; in ihnen hat das stolze Kollegium des römischen Senats noch einmal wieder Leben und Gestalt gewonnen.

Dem Isaia von Pisa gebührt der Ruhm, im Monument Eugens IV. († 1447) zuerst den Typus aufgestellt zu haben, der mehr als ein halbes Jahrhundert, in mannigfachen Abänderungen allerdings, für die römische Grabskulptur maßgebend geblieben ist (Abb. 18). Zwar blieben die Grundgedanken dieselben, wie bei den älteren Cosmatengräbern in Aracoeli, S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva: die ruhende Gestalt des Toten auf hohem Postament, dienende Engel, Madonnen und Heilige in Mosaik und Farben ausgeführt. Aber im Eugensmonument wurden die Renaissanceformen zuerst auf den architektonischen Aufbau des Grabmales angewandt, Mosaikornamente verschwinden ganz, der Malerei wird nur noch selten ein beschränkter Raum gestattet, dagegen füllen sich Nischen und Lünetten mit Marmorstatuen und Reliefs, und unten am Sockel werden die Verdienste des Toten, seine ahnenreiche Herkunft, seine Tugenden und Erfolge in ruhmrediger Inschrift gepriesen. Meist fassen die Wappenschilder des Verstorbenen diese Inschrift ein, reichgearbeitete Pilaster oder Statuen von Allegorien und Heiligen flankieren das Denkmal rechts und links, das ein Architrav nach oben abschließt. Zwischen dem letzteren und der Grabfigur ist gewöhnlich ein weiter, luftiger Raum, den die Madonna mit dienenden Engeln und Heiligen einnimmt; den krönenden Abschluß endlich bilden Akroterien oder Lünetten, die auf dem antiken Gebälkstück ruhen. ‚Aus dem Palast ins enge Haus‘ — das scheint von diesen Kirchenfürsten nicht zu gelten, die sich so bequem auf marmornem Ruhebett strecken, in dem stolzen geräumigen Gehäuse, wo ihnen selbst die Luft zum Atmen nicht zu fehlen scheint. Das mitrengeschmückte Haupt auf weichen Polstern ruhend, die Arme über die Brust gekreuzt, scheinen sie friedlich zu schlummern, unter sich am Sockel die Inschrift, welche dem Vorübergehenden den Preis ihrer irdischen Wallfahrt verkündet, über sich die Gottesmutter, die Apostelfürsten, den Namensheiligen, kurz, alle die Himmelsbewohner, deren Fürbitte der Tote einst im Leben sein ewiges Heil empfohlen hatte.

Die Meister dieser Grabdenkmäler, welche am Ausgange des Quattrocento ihre höchste Blüte erreicht haben, sind fast niemals Römer gewesen. Eine einzige überarbeitete Grabstatue ist von Paolo Romano in S. Lorenzo in Damaso erhalten; sein Nebenbuhler Mino hat die berühmtesten römischen Denkmäler geschaffen, und Andrea Bregno mit einer tüchtigen Schule lombardischer Bildhauer hat die Entwickelung der Grabskulptur in Rom bestimmt. Fast an jedem Denkmal begegnen uns verschiedene Künstlerhände, häufig sogar verschiedene Schulen, und wir sind geneigt, an einen sehr handwerksmäßigen Betrieb zu glauben, wenn wir beobachten, daß die Arbeit nach den Gegenständen unter Meister und Schüler verteilt worden ist. Mino hat vor allem die Madonnen gemeißelt, Andrea Bregno die Engel und Heiligen, für welche er bestimmte Typen schuf, die dann von seinen Schülern unzählige Male wiederholt worden sind. Neben beiden und mit ihnen zusammen arbeiteten der Dalmatier Giovanni Dalmata und der Mailänder Luigi Capponi, aber während sich der erstere dem Mino da Fiesole in ihren großen gemeinsamen Werken ebenbürtig, ja oft überlegen zeigt, hat sich Luigi Capponi, soweit wir seine

Thätigkeit verfolgen können, in seiner Formengebung niemals von Andrea Bregno unabhängig machen können.

Die Thätigkeit des berühmten Florentiner Meisters in Rom begann schon in den sechziger Jahren, als er für den prunkliebenden Kardinal von Estouteville das Ciborium über dem Hochaltar von S. Maria Maggiore arbeitete, dessen Trümmer heute im Chor und in der Sakristei der Basilica eingemauert sind. Damals scheint Mino noch weniger Schülerhände beschäftigt zu haben, wie in späteren Jahren, die Medaillons der Kirchenväter und Propheten, einige Heilige und die wappentragenden Putten allein verraten eine schwächere Kraft, während das liebliche

19. S. Maria Maggiore. Mino da Fiesole. Das Schneewunder.

Madonnenbild mit der Bezeichnung ‚opus Mini' und die vier Reliefs in der Chorwand sich ganz als eigene Schöpfung des Meisters zu erkennen geben. Im Marienbilde sind die fein zusammengelegten, straff angezogenen Falten von Mantel und Kopftuch, die großen ausdruckslosen Hände mit den gespreizten Fingern ebenso charakteristisch für die Mutter, wie die spärliche Haarbildung, die hohe Stirn, die steifen Arme und Beine für das Kind (Abb. 15). Und doch hat Mino in früheren wie in späteren Jahren ein anderes Madonnenideal verherrlicht, in dem er mehr die Herrlichkeit der Himmelskönigin als die Liebe der Mutter betont. Wenn hier auch der Typus leise variiert und Maria statt des leichten Schleiers ein schweres faltenreiches Kopftuch trägt, so dürfen wir annehmen, daß dem Künstler eines der ur-

alten heiligen Marienbilder als Muster vorgelegen hat, die in S. Maria Maggiore bewahrt werden.

Die vier erzählenden Reliefdarstellungen im Chor, welche einst unter der Kuppel des Ciboriums prangten, finden in der Kunst des Meisters von Fiesole nicht wieder ihresgleichen. Hier sieht man in reinstem Reliefstil die Himmelfahrt Marias, die Anbetung der Könige und das berühmte Schneewunder dargestellt, und nur in der Geburt des Kindes hat die Notwendigkeit, auf derselben Platte auch die Verkündigung an die Hirten anzubringen, das Eindringen malerischer Elemente veranlaßt. Im Jahre 352, so erzählt die Legende, beschloß der fromme

20. S. Maria Maggiore. Mino da Fiesole. Die Geburt Christi.

Patrizier Johannes, dem seine Gattin keine Kinder geboren hatte, sein Vermögen der Madonna zu opfern zur Gründung einer Kirche. Er flehte um ein Zeichen, wo der Tempel zu bauen sei, und siehe da, in der Nacht befahl ihm Maria in himmlischer Vision, dort den Grundstein der Kirche zu legen, wo er am Morgen frischen Schnee erblicken würde. Es war in der Nacht des 4. August, und in der Frühe ging die Kunde durch die Stadt, daß es auf dem Esquilin geschneit habe. Dorthin begab sich nun Papst Liberius, der denselben Traum gehabt hatte, wie Johannes, in feierlicher Prozession und legte den Grundriß der Basilica, die auch noch heute den Namen S. Maria della neve führt.

Den ungewöhnlichen Stoff hat Mino mit größtem Geschick behandelt (Abb. 19). Ein kleiner Windgott bläst in der Mitte des Reliefs von oben den Schnee herab, Christus und Maria erscheinen in den Wolken. Unten zeichnet der Papst in vollem Ornat, von seinen Kardinälen umgeben, bedächtig den Grundriß in den

Schnee, während ihm gegenüber die prächtigen Porträtgestalten des Patriziers und seiner Freunde das Wunder mit lauten Aeußerungen der Freude und des Dankes begrüßen. Die von antiken Vorbildern beeinflußte Anbetung der Könige ist etwas steif in der Anordnung, aber die munteren Knappen, welche so feierlich die riesigen Rosse ihrer Herren am Zügel führen und alle ihre Aufmerksamkeit dem neugeborenen Kinde schenken, sind von erfrischender Naivetät. In der Geburt des Kindes begegnen uns zum ersten Male die fröhlichen Engel Minos, welche so erwartungsvoll und andächtig in gedrängten Scharen vor der Hütte von Bethlehem stehen, wie Kinder vor der angelehnten Thür des Weihnachtszimmers, durch deren

21. S. Maria Maggiore. Mino da Fiesole. Die Himmelfahrt Marias. (Links St. Thomas mit dem Gürtel, rechts der Stifter Kardinal Estouteville.)

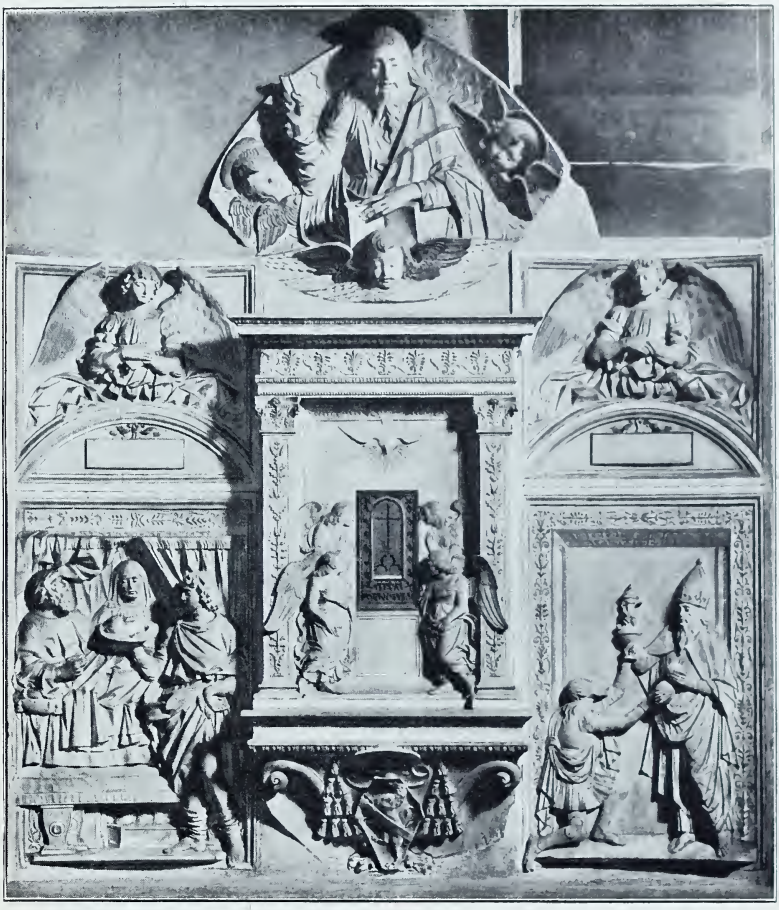
Spalten schon das Licht des Christbaumes strahlt (Abb. 20). Nur mit Mühe bemeistern sie ihr jubelndes Entzücken, den Frieden der heiligen Drei da drinnen nicht zu stören; aber in der Himmelfahrt Marias erträgt ihr Temperament keine Fesseln mehr. Mino hat niemals wieder so poetische Wesen geschaffen, wie diese Engel mit den krausen Locken, den flatternden Bändern und Kleidern, den zierlichen Flügeln und der plastisch so wundervoll entwickelten Fähigkeit, sich frei wie die Vögel durch die Luft zu schwingen. Jubelnd sind sie herausgeflattert, mit wahrer Inbrunst haben sie den Strahlennimbus der Madonna erfaßt, nun geht es in stürmischer Eile mit der kostbaren Last zum Himmel empor (Abb. 21). Maria aber läßt das Wunder ruhig betend mit freudiger Genugthuung über sich ergehen, und Thomas links mit

ihrem Gürtel und der alte Estouteville zur Rechten schauen der Vision mit lächelnder Glückseligkeit und demütiger Andacht zu.

22. Vaticanische Grotten. Mino da Fiesole. Caritas.

Paul II., der prachtliebende Venezianer, dessen aufgehäufte Schätze an kostbaren Juwelen, an geschnittenen Steinen, an antiken Goldmünzen heute unsere Einbildungskraft übersteigen, hat selber wenig für die Skulptur, noch weniger für die Malerei gethan, aber sein Grabdenkmal hat schon Vasari als das herrlichste gerühmt, das jemals einem Papste errichtet worden ist. Mino da Fiesole, der schon in früheren Jahren, als Paul noch Kardinal war, für diesen das merkwürdige Kreuzigungsrelief gearbeitet hatte, das sich heute in S. Balbina befindet, erhielt mit dem tüchtigen Dalmata zusammen vom Kardinal Marco Barbo den Auftrag, in der Andreaskapelle von St. Peter das Grabmal seines Oheims zu errichten. Die Geschichte dieses Riesengrabes ist dunkel und wechselvoll. Zweimal zusammengesetzt und wieder auseinandergenommen, hat es endlich zerstückelt, beschädigt und nicht mehr vollständig in den vaticanischen Grotten mit so viel anderen Monumenten derselben Epoche eine Zufluchtsstätte gefunden. Aber wenigstens in einem Stich ist uns noch heute der Riesenaufbau dieses Denkmals erhalten: auf breitem, hohem Sockel, den statt der herkömmlichen Inschrift herrliche Reliefbilder zierten, erhob sich in einer Nische der kolossale Sarkophag, von mächtigen Säulen und statuengeschmückten Pilastern flankiert. Giovanni Dalmata hatte hier über dem Toten die Auferstehung Christi gemeißelt, und hoch darüber in der Lünette erblickte man von Minos kunstgeübter Hand die figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes. In ähnlicher Weise haben sich die Künstler in der Arbeit des Sockelschmuckes geteilt: Mino arbeitete die Liebe, den Glauben und den Sündenfall, Dalmata die Geburt Evas und die berühmte Hoffnung, die er allein von allen seinen Werken mit dem eigenen Namen bezeichnet hat. Die

Allegorie der Liebe am Paulsgrabe hat man von jeher mit Recht als eine der herrlichsten Frauengestalten Minos, fast möchte man sagen Madonnenbilder bewundert, denn den Marientypus seiner besten Zeit begrüßen wir in dieser edlen, mit architektonischer Strenge aufgefaßten Allegorie, die, wie so häufig die Künste und Tugenden im Quattrocento, auf einem Thronsessel unter zierlichem Baldachin erscheint (Abb. 22). Weniger erfreulich ist das jüngste Gericht, die größte



23. San Marco. Mino da Fiesole u. Giovanni Dalmata. Tabernakel.

Reliefkomposition des Künstlers überhaupt, aber zum Teil von Schülerhänden ausgeführt. Hier sind auf dem beschränkten Plane der Lünette die herkömmlichen Elemente mit großem Geschick verarbeitet. In der Mitte thront der richtende Christus, von einem Heiligenkranz umgeben, unter ihm die Posaunenengel und Michael mit der Seelenwage, rechts die Verdammten, welche schreckliche Teufel in den Höllenpfuhl hinabstoßen, links die begnadigten Seelen, unter denen in vorderster Reihe Paul II. selber kniet in päpstlichem Ornat, die Tiara auf dem Haupte. Aber, ach, soviel Schönheit und Kunst ist noch immer dem Studium und dem Genusse entzogen, und solange

die Nacht der vaticanischen Grotten diese Marmorbilder deckt, werden selbst die Wenigen, denen es vergönnt, die große Papstkatakombe zu besuchen, nicht viel mehr mit ans Tageslicht hinaufnehmen, als den verwirrenden Eindruck einer seltsamen, Grauen und Bewunderung zugleich erweckenden Vision, aus deren dämmerndem Grunde sich nur hier und da einige greifbare Bilder herausheben.

Eine ähnliche Arbeitsteilung zwischen Mino und Dalmata hat auch bei den Skulpturen des Tabernakels von San Marco stattgefunden, das ziemlich gleichzeitig im Beginn der siebziger Jahre im Auftrage des Kardinals Marco Barbo entstanden

24. S. Clemente. Grabmal Roverella. G. Dalmata. Madonna.

sein muß (Abb. 23). Zerstückelt, wie die meisten Werke Minos, ist das Tabernakel heute in eine Wand der düsteren Sakristei eingemauert, aber es kann kein Zweifel herrschen, daß alle Skulpturen einst wie heute ein Ganzes gebildet haben. Die eigenartigen Scenen, Jakob, der seinem blinden Vater das Wildbret bringt, Melchisedek, welcher dem knieenden Abraham Brot und Wein überreicht, sind in typologischer Beziehung auf das Sakrament gewählt, welches einst in dem von Engeln behüteten Schrein in der Mitte bewahrt wurde. Dalmata meißelte Isaak und Jakob, Mino Melchisedek und Abraham; Dalmata hat ferner die charaktervollen Halbfiguren der Engel gearbeitet, während auf Mino Gott-Vater und die anbetenden Engel am Tabernakel selber fallen. Da das Paul-Monument begraben und unzugänglich ist,

so eignet sich der Altar von San Marco am besten, die Stileigentümlichkeiten der beiden Bildhauer kennen zu lernen, denen am Ausgange des Quattrocento von

25. SS. Apostoli. Andrea Bregno u. Mino da Fiesole. Grabmal des Kardinals Pietro Riario.

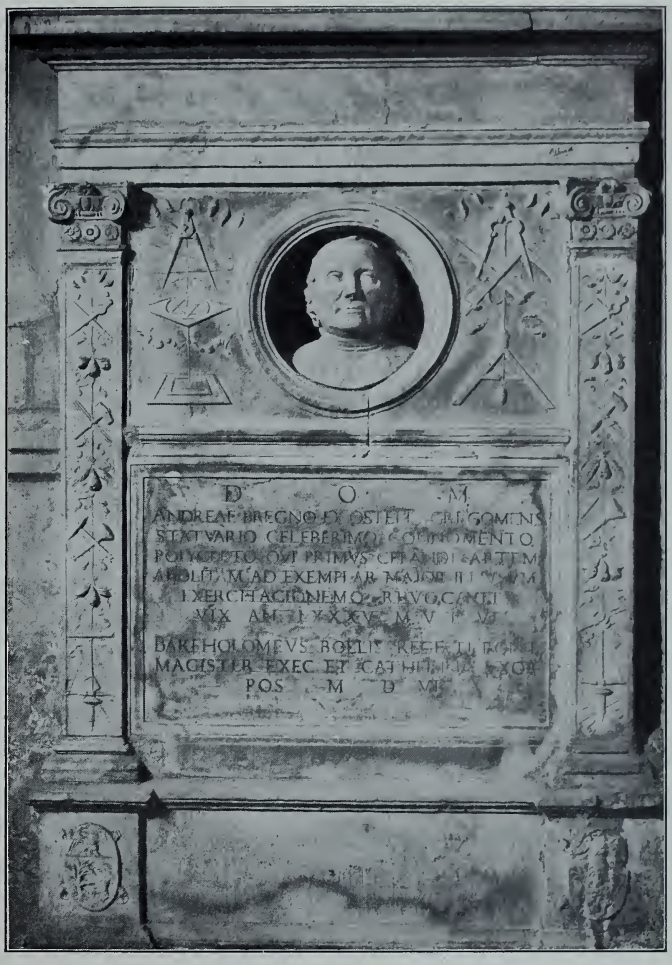
Päpsten und Kardinälen so bedeutungsvolle Aufträge zu teil geworden sind. Sie lassen sich ja allerdings mit geringer Mühe scheiden. Bei Mino eine niemals sich

verleugnende Manier: der flache Reliefstil, die spitzwinkelige Fältung der zierlich zusammengelegten Gewänder, die großen, meist flüchtig gearbeiteten Hände, die platt an die Stirn gedrückten Haare und endlich das regelmäßig schräg zur Seite geschobene Spielbein — welch eine Fülle charakteristischer Momente! Bei Dalmata dagegen eine viel größere Kühnheit in der Behandlung des Marmors, viel sorgfältigere Ausführung des Details, viel individuellere Durchbildung der einzelnen Typen und viel mehr Realismus in der Behandlung der bauschigen Gewänder.

In den nächsten Jahren scheinen sich die Wege der beiden Meister geschieden zu haben, sie arbeiteten jetzt beide getrennt mit lombardischen Meistern an den großartigen Prälatengräbern, die in den siebziger Jahren entstanden sind. Giovanni Dalmata that sich mit Andrea Bregno zusammen, das Grabmal Roverella († 1476) in San Clemente auszuführen, schon durch seinen architektonischen Aufbau — der Sarkophag steht in halbrunder apsisartiger Nische — eines der merkwürdigsten Prälatengräber Roms. Der Gott-Vater oben im Halbrund, die Engel, welche sich zwischen Sarkophag und Pilaster drängen, und das Madonnenrelief der Mitte sind hier von Dalmatas Hand (Abb. 24). Auf das letztere vor allem hat der Künstler seine beste Kraft gewandt, es ist eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen, und in den derben Engeln mit den struppigen Haaren und den feinen knochigen Fingern, im grandiosen Mantelwurf Marias, im Kinde endlich mit dem eingedrückten Nasenrücken und den Fettansätzen an Arm und Beinen prägt sich sein eigenartiger Charakter am schärfsten aus. Wir begegnen diesem Putto noch häufiger in Rom an Wappenschildern Pauls II. am Palaste von San Marco und an den Kapellenschranken der Sistina, wo Giovanni Dalmata zum letzten Male in gemeinsamer Thätigkeit mit Mino da Fiesole erscheint.

Volle zehn Jahre hintereinander, von 1471—1481, können wir die Spuren Minos in Rom verfolgen. Der bedeutsame Anteil an einem so berühmten Werke wie das Paulsgrab mußte ihn bekannt machen, und seine Hilfe wurde nun auch an allen anderen größeren Grabmonumenten verlangt. Im Jahre 1474 war der kriegerische Kardinal Fortiguerra gestorben, und die Ausführung seines prunkvollen Denkmals wurde in Minos Hand gelegt, der wenigstens die charaktervolle Grabstatue des Kardinals und das anmutsvolle Madonnenrelief selbst gearbeitet hat, obwohl wir ihn schon im folgenden Jahre an jenem herrlichen Monumente beschäftigt finden, das Sixtus IV. seinem Neffen Pietro Riario in SS. Apostoli errichten ließ (Abb. 25). In ganz Rom giebt es kein zweites Denkmal, das so einfach und edel wirkt durch seinen architektonischen Aufbau, das so fein durchdacht ist in den Verhältnissen und so künstlerisch durchgebildet in jeder Statue, in jedem Relief, bis ins kleinste ornamentale Detail. Diesmal hat sich Mino die Arbeit mit Andrea Bregno geteilt, der einen ebenso großen Ruf genoß, als er selbst. Wie am Roverella-Grabe, so arbeitete der lombardische Künstler auch hier die Grabstatue und die Apostelfürsten mit ihren Schützlingen, während Mino die Heiligenstatuen in den Nischen gemeißelt hat und das wunderliebliche Madonnenrelief. Jedermann wußte, wie leidenschaftlich der Papst den jungen Riario geliebt hatte, der eine kurze, glänzende, durch Ausschweifungen aller Art befleckte Laufbahn mit einem gottseligen Ende beschloß, was Wunder, daß beide Meister ihr Bestes daran setzten, den gewaltsamen Rovere zu

befriedigen? Ebenso liebenswürdig wie Minos heiter lächelnde Madonna, wie seine etwas monotonen Heiligen vom Franziskanerorden, ebenso charaktervoll und groß gedacht sind Andreas Apostelfürsten, ebenso geistvoll sind die jugendlich-schönen Züge des Verstorbenen behandelt, der so friedlich und würdevoll auf der mit feinem Linnentuch überdeckten Bahre schlummert, das mitrengeschmückte Haupt auf die weichen Polsterkissen zurückgelehnt.



26. S. Maria sopra Minerva. Grabmal des Andrea Bregno.

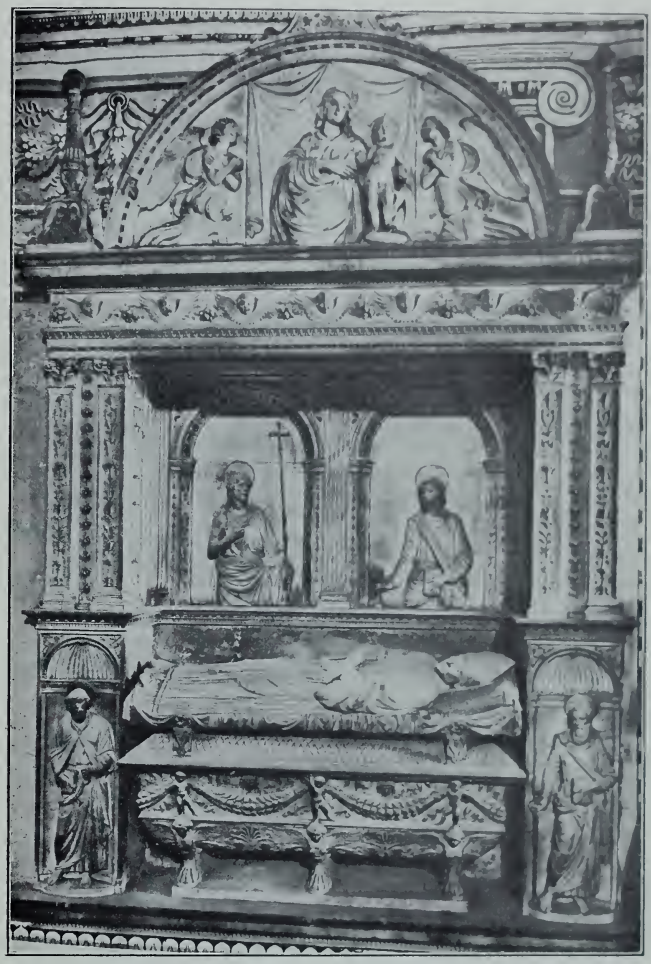
Das Grabmal des Kardinals Ammanati im Hof von San Agostino kann wohl nur als Werkstattarbeit Minos gelten, aber das Madonnenrelief am Monument eines anderen Nepoten Sixtus IV., des Kardinals Christoforo della Rovere († 1479) in S. Maria del Popolo, ist wieder ein eigenes Werk des Florentiner Meisters. Ja, in der leicht zur Seite gewandten Madonna, die plastischer als gewöhnlich aus dem Marmor herausgearbeitet ist, beobachtet man bei dem einförmigen Mino zum ersten Male ein bewußtes Streben nach einer größeren Freiheit der Bewegung und

einer erhöhten Lebendigkeit des Ausdrucks. An den Madonnenreliefs im Spital von S. Giovanni in Laterano, am Monument Ferricci im Hof der Minerva, die gleichzeitig entstanden sind, drückt sich ein ähnliches Bestreben aus, aber auch hier ist nur Maria mit leisen Regungen menschlichen, mütterlichen Empfindens beseelt, das Kind bleibt dasselbe, immer segnend, immer lächelnd, immer seiner göttlichen Herkunft eingedenk, aber niemals Liebe gebend und suchend, wie schon die Kinder Donatellos. Fassen wir das Madonnenbild als Prüfstein der stärkeren oder schwächeren Individualität eines Künstlers — und es ist in der That der alleruntrüglichste —, so sehen wir Mino noch ganz in der Tradition befangen, der das Madonnenbild nur als Andachtsobjekt etwas galt, die von der Mutter ein huldreiches Lächeln, von dem Kinde seinen Segen verlangte. Den vollen Zauber, der darin liegen mußte, die menschlichen Beziehungen zwischen Mutter und Kind zu schildern, die beiden von jeder Berührung mit der Außenwelt zu lösen, ihre Seelen zu wecken, den vollen Zauber, das Widerspiel von Schmerz und Liebe in tausend Tönen erklingen zu lassen, haben erst die größten Meister der Renaissance, Lionardo, Raphael und Michelangelo, entdeckt.

27. S. Maria del Popolo (Sakristei). Andrea Bregno. Tabernakel.

Mit dem Grabmal des jungen florentinischen Patriziers Francesco Tornabuoni († 1480) in S. Maria sopra Minerva, das er wohl aus besonderer Rücksicht für seine Landsleute in einer von dem römischen Typus abweichenden Form ganz eigenhändig ausgeführt zu haben scheint, hat Mino seine Thätigkeit an den Grabmonumenten Roms beschlossen; in der Sixtinischen Kapelle, an den herrlichen Marmorschranken, begrüßen wir seine letzten als dekorative Leistung vollendetsten Arbeiten in Rom. Aber so groß die Zahl der Denkmäler ist, die sich in der ewigen Stadt auf Mino und seine Schule zurückführen lassen, so wenig ist es ihm gelungen, dauernden Einfluß auf die römische Skulptur zu gewinnen, in welcher seine Kunst eine geschlossene, bedeutungsvolle, aber doch episodenhaft vorübergehende Erscheinung ist. Nicht die großen Florentiner Meister haben sich der römischen

Grabskulptur bemächtigen können und die Formen geschaffen, welche in die Phantasie des Volkes Eingang fanden, die bewußt oder unbewußt von Künstlern und Handwerkern wiederholt worden sind. Der Ruhm, den eigenartigen römischen Grabtypus entwickelt und vollendet zu haben, gebührt den lombardischen Meistern, deren Thätig-



28. S. Maria in Araceli. Andrea Bregno. Grabmal des Kardinals Savelli.

keit wir fast fünfzig Jahre lang in stets sich wiederholenden Gestalten und Formen bis in den Beginn des Cinquecento hinein verfolgen können.

Im halbdunklen Korridor, der von der Kirche in die Sakristei von S. Maria sopra Minerva führt, sieht man noch heute Andrea Bregnos schlichtes Grabdenkmal auf niedrigem Postament anmutig zwischen zwei Pilastern aufgebaut (Abb. 26). Die untere Hälfte der mittleren Fläche nimmt die Grabschrift ein, darüber prangt in runder Nische die Büste des Verstorbenen. Wir sehen das bartlose, vollwangige Gesicht eines älteren Mannes mit einem wohlwollenden Ausdruck um den ziemlich großen

Mund, breiter Nase, kleinen Augen und leichten Runzeln auf der Stirn. Vielleicht mehr der Typus eines tüchtigen Handwerkers wie eines Künstlers, aber ansprechend, kraftvoll, selbstbewußt und bescheiden zugleich, ganz und gar das Bild eines Mannes aus dem rührigen Quattrocento. Erzählte nicht die Inschrift schon das Lob des hochberühmten Statuenbildners, wir würden seine Kunst an den zahllosen Werkzeugen, an Zirkel, Lot und Richtschnur, an Hammer, Feile und Bohrer, erraten, die alle in zierlichem Relief die Pilaster schmücken und die freien Flächen um die Büste des Toten ausfüllen.

29. S. Maria in Araceli. Andrea Bregno. Statuette des Paulus vom Grabmal Savelli.

Die urkundlich beglaubigten Werke des erst in neuerer Zeit wieder zu wohlverdientem Ruhme gelangten Meisters, der im Flecken Osteno am Luganersee geboren wurde, sind drei herrliche Marmoraltäre in Rom, Siena und Viterbo, deren schöne Verhältnisse schon die Zeitgenossen entzückt haben müssen, wenn Raphaels Vater, Giovanni Santi, in seiner Reimchronik den Meister Andrea in Rom als den großen Compositeur und den Erfinder aller Schönheit preist. Der Altar in S. Maria del Popolo entstand im Jahre 1473, wie uns sein Schöpfer selbst erzählt in einer höchst originellen Inschrift, in welcher er den Tod eines kaum achtjährigen Söhnleins beklagt, der durch die Unachtsamkeit seiner Wärter herbeigeführt wurde (Abb. 27). Einst zierte das prächtige Marmorwerk, welches noch heute ein heiliges Marienbild aus der Sieneser Schule umschließt, den Hochaltar der von Sixtus IV. neu gegründeten Kirche an der Porta del Popolo, und niemand anderes als Rodrigo Borgia hatte ihn angestiftet, der später als Alexander VI. den päpstlichen Stuhl besteigen sollte. Der ursprünglich reich vergoldete Altarschrein baut sich ganz ähnlich wie die Prälatengräber Roms auf hohem Sockel auf, den das von ziemlich häßlichen Putten gehaltene Borgia-Wappen ziert. Rechts und links in den Nischen der zweigeteilten Pfeiler erblickt man unten die Apostelfürsten, oben die Kirchenväter Hieronymus und Augustin. Im giebelartigen Aufbau, der das Ganze krönt, erscheint Gott-Vater in halber Figur mit struppigem Bart und Haar, und darunter schrieb der Meister jene Inschrift, welche dem Vaterschmerz um den Verlust eines geliebten Kindes so rührenden Ausdruck verleiht. In der Mitte endlich prangt in gewölbtem Rahmen das Marienbild, auf welches von oben wunderliebliche Engel in anbetender Verehrung herniederschauen, besondere Lieblinge des Meisters, mit denen er selbst und

seine Schüler unzählige Madonnenbilder an Grabmälern und Altären geschmückt haben. Die marmornen Altarwerke in Siena und Viterbo, von denen der erstere im Jahre 1481, der letztere erst 1490 entstand, sind in Aufbau und architektonischer Gliederung dem Borgia-Altar sehr ähnlich, nur bewegen sich die Heiligen freier in den weniger engen Nischen, und an die Stelle der Goldschmied-Ornamente, deren

30. S. Maria in Araceli. Andreas Bregno. Grabmal Lebretto.

sich Andrea, seiner ersten Kunstversuche eingedenk, noch in seinen Anfängen bediente, sind anmutig stilisierte Kandelaberverzierungen getreten.

Um diese drei Altäre kann man nun eine große Anzahl mehr- oder minderwertiger Skulpturwerke gruppieren, die alle auf Andrea Bregno oder seine Schule zurückzuführen sind. Hat sich doch kein Bildhauer der Renaissance selber so oft kopiert, ist doch keiner so oft von anderen kopiert worden, wie der zum Römer gewordene Lombarde, dessen Thätigkeit in der ewigen Stadt man mehr als dreißig Jahre lang fast ohne Unterbrechung verfolgen kann. Meister Andrea wurde im

Jahre 1421 geboren und starb fünfundachtzigjährig im Jahre 1506. Seine erste Arbeit in Rom ist vielleicht das prächtige Grabrelief des Kardinals Cusa († 1464) in San Pietro in Vincoli gewesen; sein letztes großes Werk ist jedenfalls das Grabmal Savelli in Araceli, das zwischen 1493 und 98 entstanden sein muß.*)

Keines unter allen Werken des in rastloser Thätigkeit alt gewordenen Künstlers ist so charakteristisch für seine wenig entwickelungsfähige, aber tüchtig geschulte Hand wie das Monument des schicksalsreichen Kardinals aus dem altberühmten Geschlechte der Savelli (Abb. 28). Der architektonische Aufbau ist einfach den Grabmälern Lebretto in Araceli und Alanus in S. Maria in Prassede nachgebildet, Petrus und Paulus (Abb. 29) sind mit ganz geringen Abweichungen von dem wenig früher vollendeten Altar in Viterbo kopiert, den mächtigen Sarkophag zieren dieselben reizenden Putten mit schwebenden Fruchtkränzen wie das Riario-Grab in den Apostoli, die Heiligen in den Nischen, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, finden ihre Brüder an den Altären der ersten Seitenkapelle links in S. Maria del Popolo. Das Madonnenrelief endlich oben in der Lünette mit den anbetenden Engeln ist unzählige Male an allen lombardischen Grabmälern in Rom wiederholt und jedenfalls nicht mehr von Andrea Bregno selber ausgeführt.

31. S. Maria in Araceli. Grabmal Lebretto. St. Michael.

Giebt sich in all diesen Wiederholungen früher verwerteter Motive ein Nachlassen der Phantasie zu erkennen, spricht sich in der fast finsteren Würde der hageren Apostelfürsten die grübelnde Verschlossenheit des ernsten Alters aus, so begrüßen wir im Denkmal des Lodovico Lebretto in derselben Kirche eine der herrlichsten Schöpfungen noch frisch und jugendlich empfindenden Künstlergeistes (Abb. 30). Der hl. Michael ist ein wahres Wunder kunstreicher Marmorbearbeitung; alle Materie hat er abgestreift, wie aus dem Nichts entsprungen, steht er vor unserem Blick (Abb. 31). Mit welch rührender Naivetät ist das Siegesbewußtsein des jugendschönen, ritterlichen Heiligen zum Ausdruck gebracht, der den Teufel zertritt, welcher eben mit grausamer Kralle die Wagschale

*) Die meisten der hier dem Andrea Bregno und seiner Schule zugeschriebenen Werke waren bis heute noch nicht als solche bekannt. Die nähere Begründung meiner Zuweisungen wird demnächst im Jahrbuch d. K. Preußischen Kunstsammlungen erscheinen.

herunterzieht, wo eine arme Seele zitternd für ihre Seligkeit bangt! Wie kunstvoll ist dieser Kampf auf Tod und Leben in eine enge Pfeilerische hineinkomponiert, und mit welcher Sorgfalt ist die Ornamentik an Schild und Rüstung des heldenhaften Heiligen in den alabasterweißen Marmor eingegraben! Auf Sankt Franziskus ist nicht dieselbe Sorgfalt in der Ausführung des Details verwandt; was gäbe es auch künstlerisch an der groben Mönchskutte dieses Heiligen zu gestalten (Abb. 32)? Aber wir bewundern nicht nur die anatomische Gewissenhaftigkeit, mit welcher die stigmatisierten Hände und Füße des Heiligen von Assisi behandelt sind; das verzehrende Feuer der Liebe zu Gott und Menschen, welches den Sohn des Pietro Bernardoni über alle Heiligen des Mittelalters erhebt, hat Andrea Bregno als das charakteristische Moment seinem Marmor aufgeprägt und in der Bildung des schmerzbewegten Mundes, der sehnsuchtsvoll und betend erhobenen Augen aufs trefflichste zum Ausdruck gebracht.

32. S. Maria in Araceli. Grabmal Lebretto. Der h. Franziskus.

Gehörte dem Meister Andrea endlich auch das kleine, mit der Signatur ‚opus Andreae' bezeichnete Madonnenrelief im Spital von San Giacomo, so dürften wir hier eine seiner originellsten Schöpfungen bewundern. Die reizende, mit liebevollster Sorgfalt ausgeführte Arbeit entzückt durch eine so echt florentinische Feinheit der Empfindung, daß man es sich nur mit Mühe von dem trockeneren lombardischen Künstler entstanden denkt. Aber wer den hl. Michael vom Lebrettograbe meißeln konnte, dem mag man immerhin auch dies kleine Juwel der Madonnenkunst zuschreiben, dessen Bezeichnung als Werk eines Meisters Andrea aber vielleicht doch richtiger auf Andrea del Verocchio bezogen werden muß (Abb. 33).

Die Schule Andrea Bregnos, der in S. Maria del Popolo im Grabmal des Christoforo della Rovere einen zweiten, ganz originellen Grabtypus geschaffen hat (Abb. 34), der unzählige Male, wenn auch niemals wieder in so schönen Verhältnissen, wiederholt worden ist, muß sehr umfangreich gewesen sein, aber wir kennen aus der ganzen Schar seiner Gehülfen nur einen einzigen Namen. Luigi Capponi gebot in der Führung des Meißels nicht über so viel Anmut und Geschicklichkeit, wie sein Lehrer, doch ist sein Kreuzigungsrelief in der Consolazione immerhin eine sehr tüchtige Leistung. Schweigend in starrer Todesruhe, schwebt der Gekreuzigte gleich-

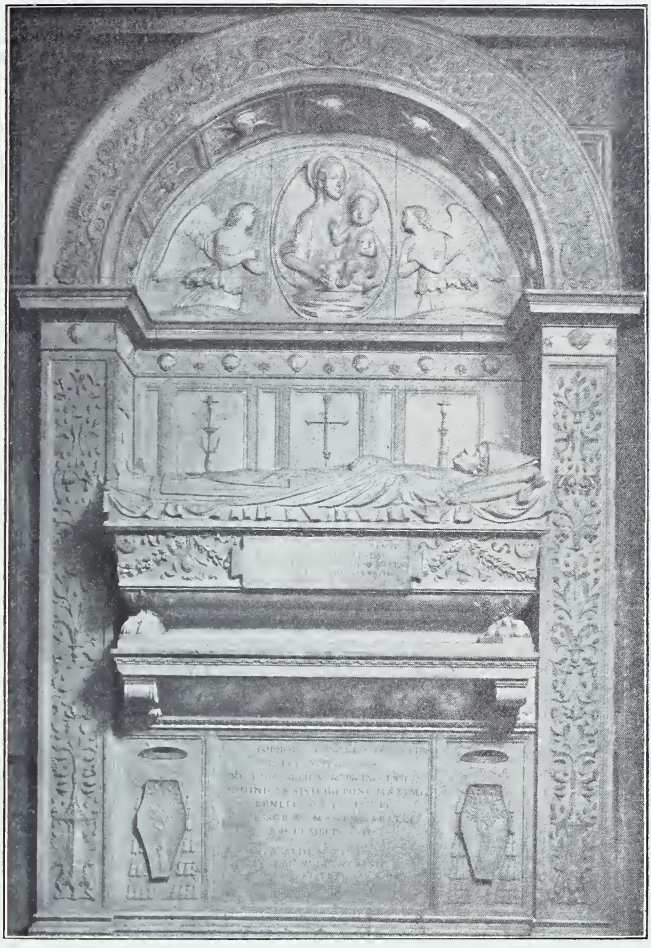
sam mit segnend ausgespannten Armen über der leise klagenden Mutter, über dem in lautem Stöhnen die Hände ringenden Lieblingsjünger. Wenn man erwägt, wie wenig zahlreich die Golgathadarstellungen in der Renaissancekunst sich finden, wie selten überhaupt die Leidensgeschichte Christi sich der Phantasie der romanischen Völker bemächtigt hat, den muß die Gefühlstiefe und die Formvollendung dieses Reliefs überraschen, das von allen Werken des Künstlers — es werden ihm noch der Gregoraltar und das Grabmal Bonsi in San Gregorio, eine Reliefdarstellung im lateranischen Baptisterium und ein prächtiger Renaissancerahmen in der Kirche

33. S. Giacomo degli Incurabili. Meister Andrea. Madonna.

der Consolazione zugeschrieben — ohne Zweifel das bedeutendste ist. Vielleicht hat Luigi Capponi auch das Denkmal seines Meisters in der Minerva gearbeitet und in der Rundnische mit der Büste des Verstorbenen jenen neuen Grabtypus geschaffen, den er selbst und andere im Grabmal Bonsi in S. Gregorio, im Grabmal des Lorenzo Colonna in den Apostoli, der Pollajuolo in S. Pietro in Vincoli, des Giovanni Cavalieri endlich in Araceli früher und später noch oft verwertet haben.

So nachhaltig immerhin Andrea Bregno und die Seinen die römische Grabskulptur fast ein halbes Jahrhundert hindurch bestimmt haben, die Florentiner Künstler, welche damals in der Sixtinischen Kapelle den monumentalsten Bilderkreis der Renaissance schufen, gewannen den Lombarden schließlich doch den Vorrang ab.

In der That war es wieder ein Toskaner, Antonio Pollajuolo, dem die Ausführung der Monumente der nächſten Nachfolger Pauls II. übertragen wurde, jener beiden gewaltigen Erzdenkmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VIII., welche wie rieſige Mark- und Grenzſteine die lange Reihe der Frührenaiſſance-Monumente in Rom begrenzen und zugleich ſchon mit prophetiſcher Sprache auf eine neue Epoche der Papſt-



34. S. Maria del Popolo. Andrea Bregno und Mino da Fieſole. Grabmal des Kardinals Chriſtoforo della Rovere.

geſchichte deuten, in welcher die Mauern des ehrwürdigſten Tempels der Chriſtenheit fallen mußten, weil ſie nicht mehr ein gigantenhaft geplantes und endlich nur mühſam in unwürdiger Mißgeſtaltung ausgeführtes Papſtmonument zu faſſen vermochten. Michelangelos Entwurf für das Grabmal Julius' II. iſt überdies niemals in St. Peter zur Ausführung gelangt, wir müſſen heute die rieſigen Bruchſtücke dieſes verſtümmelten Papſtgrabes in S. Pietro in Vincoli ſuchen.

Alle Tugenden, Wiſſenſchaften und Künſte ſcharen ſich um die eherne Grab-

statue des ersten Roverepapstes, gleich als wollten sie seine unsterblichen Verdienste um die Förderung all der geistlichen und weltlichen Interessen preisen, welche jenes merkwürdige Zeitalter beseelten (Abb. 17, vgl. S. 22). Zwar mochte die eherne Grabplatte Martins V. im Lateran in ihrer edlen Einfachheit der geheiligten Würde des Pontifex Maximus mehr entsprechen als Sixtus' IV. Prunkdenkmal in St. Peter, und der Crucifixus, welcher wie ein Glaubensschild auf der Brust des Colonnapapstes ruht, mochte den Glauben und die Hoffnung eines Nachfolgers Christi besser charakterisieren als die Allegorie der sieben freien Künste am Roveregrab. Aber gerade deshalb sind beide Papstgräber für den Geist ihrer Zeit so besonders bezeichnend. Das siegesbewußte Ringen nach immer plastischerer Ausgestaltung der neuen Formgedanken, nach immer reicheren Ideenverbindungen und immer glänzenderen dekorativen Wirkungen spricht sich in diesen Monumenten aufs klarste aus und ist endlich für die Erzbildnerei im Grabmal Innocenz' VIII. auf der letzten Entwickelungsstufe angelangt. Noch am Grabmal Pauls II. war die Statue des Verstorbenen von den figurenreichen Reliefdarstellungen, von einer ganzen Heiligenschar vollständig zurückgedrängt, im Monument Sixtus IV. macht sich zum ersten Male die Persönlichkeit des Toten geltend, dem sich die Allegorieen in bescheidenen Reliefbildern unterordnen. Ja, Papst Innocenz erscheint sogar zweimal tot und lebendig, ausgestreckt auf seinem Erzsarkophag und thronend in vollem Ornat, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die hl. Lanzenspitze, ein Geschenk des flüchtigen Sohnes Mahomeds II., die noch heute unter den vier heiligsten Reliquien der Petersbasilica bewahrt wird. Diese Grabstatue Pollajuolos ist dann endlich das verhängnisvolle Vorbild geworden für alle die Riesen-Barockdenkmäler segnend-dräuender Päpste, die uns in St. Peter aus jeder Mauernische entgegenstarren.

35. St. Peter. Antonio Pollajuolo. Grabmal des Papstes Innocenz VIII.

Das Grabmal Sixtus' IV. erhob sich einst auf hohem Marmorpostament mitten in der von ihm selbst erbauten, mit Fresken Peruginos geschmückten Chorkapelle von St. Peter, die in den päpstlichen Ceremonienbüchern eher als die Palastkapelle den Namen der Sistina führt. Hier wurde mit anderen Rovere-Nepoten auch Julius II. begraben, und als man das Erzgrab Sixtus' IV. bei Neubau der Basilica in der Sakramentskapelle gegenüber aufstellte, sind die Gebeine des Onkels und des Neffen, des willensstarken Sixtus und des gewaltigen Julius, hier in derselben Gruft beigesetzt worden. Kein Papstdenkmal in ganz St. Peter umschließt glorreichere Erinnerungen der Renaissancekultur, wie dies Roveregrab, kein Emblem ist vielsagender unter den berühmten Wappenschildern der Borgia, Medici, Farnese, wie das der Rovere, welches hier in Erz gegossen prangt, des Eichbaumes, unter dessen Schatten die üppigen Blumen und Früchte einer neuen Kultur so herrlich emporwuchern. Mit gleichem Recht wie König Robert, Petrarcas Freund und Beschützer, in S. Chiara in Neapel konnte Sixtus IV. die Künste und Wissenschaften an sein Grabmal bannen, aber während der König barfuß in grober Franziskanerkutte auf seinem Sarge ruht, hat man den Papst in der ganzen Herrlichkeit seiner geistlichen Würde verewigt. Ja, eine gleiche Sorgfalt war noch niemals auf die Wiedergabe der reich gestickten Meßgewänder, der edelsteingeschmückten Tiara gewandt worden, wie von Antonio Pollajuolo, der selbst den Manipulus am linken Arm des Papstes nicht vergessen hat und genau wußte, daß die drei Nadeln des Pallium auf der Brust, an der linken Schulter und am Rücken des Papstes befestigt werden. Die herb realistisch aufgefaßte Grabstatue mit dem scharf geschnittenen Porträtkopf wird durch die Majestät des Todes geadelt, die wie ein Zauberbann über dem Erzbilde des Franziskaner-Papstes schwebt. Sie ist überhaupt das Meisterstück an diesem Meisterwerk des florentinischen Goldschmiedes, Malers und Erzgießers, wie sich Pollajuolo nicht ohne Selbstgefühl in einer Inschrift über der Caritas bezeichnet hat.

Nur mühsam sind dagegen die freien Künste in die konkaven Felder des Unterbaues hineingezwängt, phantastische Frauengestalten in oft unmöglichen Stellungen, unter welchen vor allem die Musica durch die Andacht entzückt, mit welcher sie die Orgel spielt, während ein Engel den Blasebalg handhabt. Weil noch ein Platz zu vergeben, wurde den sieben herkömmlichen Allegorieen noch eine achte, die ‚prospectiva', hinzugefügt; bedeutungsvoller aber ist es, daß zu Häupten des Papstes Philosophia und Theologia als Königinnen aller Künste und Wissenschaften thronen, ein Gedanke, den niemand anderes als Raphael in der Schule von Athen wieder aufgenommen hat, wenn über den Heroen alles Wissens und Könnens im Altertum, Plato und Aristoteles, sein größter Theologe und sein größter Philosoph auf der Plattform der Freitreppe erscheinen.

Hat sich Pollajuolo die Allegorieen der freien Künste als irdische Wesen in alltäglicher Beschäftigung gedacht, so hat er die Tugenden mit Ausnahme der Caritas der Welt entrückt. Sie thronen auf cherubimgetragenen Wolken mit ihren hergebrachten Symbolen zu beiden Seiten des Toten, links Glaube, Klugheit, Kraft, rechts Hoffnung, Mäßigkeit und Gerechtigkeit, mit Ausnahme der letzteren alle in unruhig bewegter Haltung in faltenreiche, zerknitterte Gewänder gehüllt.

Dieselben Tugenden wie am Sixtusgrabe begegnen uns endlich auch am Denkmal Innocenz' VIII., das, zweimal abgebrochen und wieder aufgebaut, jetzt an einen Pfeiler im linken Seitenschiff von St. Peter angelehnt, umgekehrt wie ursprünglich, unten der Sarkophag und oben die Statue seine Aufstellung gefunden hat (Abb. 35). In den Allegorieen der Tugenden, besonders der geistlichen, spricht sich mehr Gelassenheit und Würde aus, und die Caritas übertrifft sie alle durch Schönheit und Majestät. Aber Glaube und Hoffnung, welche der größten aller Tugenden zu huldigen scheinen, sind von überraschender Glut der Empfindung beseelt.

Mit diesen Tugenden am Grabmal Innocenz' VIII. ist eine ehrwürdige, durch den Gebrauch langer Jahrhunderte geheiligte Tradition am Ende angelangt, ja man möchte sagen, daß in diesem Grabe überhaupt die gehaltene Schönheit, der geschlossene Charakter der Frührenaissance-Skulptur begraben liegen. Wir eilen stumm und teilnahmlos an der hohlen, anspruchsvollen Pracht aller späteren Papstgräber vorüber; und bleiben wir noch einmal gebannt vor dem Denkmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli stehen, so ist es nicht das Monument als solches, welches unsere Aufmerksamkeit fesselt. Es ist die Stimme des Genius, welche uns durch den Mund des titanenhaften Moses ein machtvolles Halt gebietet!

Aber während in der Skulptur schon in den ersten Jahren des Cinquecento, z. B. am Grabmal Castro († 1506) in S. Maria del Popolo, ein erschreckender Verfall sich geltend macht, hat sich die Malerei viel länger auf jener niemals wieder erreichten Höhe erhalten, welche die Fresken der Sixtinischen Kapelle in so einzigartig geschlossener Weise von Perugino und Botticelli bis auf Michelangelo repräsentieren. Und nicht in Architektur und Plastik, sondern in der Malerei hat die ewige Roma bewiesen, welche heroischen Kräfte sie den Künstlern einzuflößen vermochte, die in ihren Mauern für sich und ihren Genius die Heimat suchten und gefunden haben.

36. Palazzetto di Venezia. Giovanni Dalmata.
Wappen Pauls II.

37. Sixtinische Kapelle. Mino da Fiesole. Das Wappen des Papstes Sixtus IV.

Drittes Kapitel.

Sixtus IV.

Das große Freskogemälde des Melozzo da Forli, welches einst den ersten Saal der alten Bibliothek Sixtus' IV. schmückte und heute, auf Leinwand übertragen, in der vaticanischen Pinakothek bewahrt wird, eröffnet die Reihe der klassischen Papstporträte, welche mit der Persönlichkeit des Dargestellten zugleich den Charakter einer ganzen Zeitepoche bestimmen. Kriegsmänner in Priesterkleidern, die der veredelnde Hauch geistiger Kultur nur flüchtig berührt zu haben scheint, Gestalten aus Erz geformt, in schicksalsvoller Lebensschule geprüft und bewährt, das sind die Charakterfiguren des Quattrocento, welche Melozzos herber Realismus erfaßt und gezeichnet hat. In ernstes Nachdenken verloren, das ihm völlig seiner Umgebung entrückt, unübertrefflich in dem schlichten Ausdruck harmonischen Gleichgewichtes seines Wollens und seiner Kraft erscheint dagegen Julius II. in Raphaels Porträt im Palazzo Pitti, das wahrscheinlich ursprünglich die Rovere-Kirche S. Maria del Popolo in Rom geschmückt hat. Verzehrende Leidenschaften, eine Fülle harter und glücklicher Lebenserfahrungen, das hohe Alter endlich und alle die Sorgen eines geistlichen und weltlichen Fürsten haben die Willensstärke des gewaltigen Papstes wohl gebeugt, aber nicht gebrochen. Ernst und ehrfurchtgebietend, aber auch so schön und liebenswürdig, wie nur ein Pinsel Raphaels diese reiche Natur wiederzugeben vermochte, begegnet uns der sinnende Greis, und wir meinen noch heute in seinen lebendigen Zügen das klare Bewußtsein zu lesen, den Geist der Zeit nicht nur beherrscht, sondern auch der eigenen Kraft und Größe entsprechend entwickelt und geformt zu haben. Nicht minder bezeichnend für den eigenen Charakter und für den seiner Umgebung ist Leos X. Porträt von derselben Künstlerhand, das ebenfalls

einen der Säle des Palazzo Pitti ziert. Zwei Kardinäle erscheinen als Trabanten dieses Papstgestirns, das den beglückten Römern die Wiederkehr eines goldenen Zeitalters zu versprechen schien. Statt des schlichten leinenen Hauskleides seiner Vorgänger trägt der vornehme Medici ein schweres Atlasgewand unter dem purpurnen Schultermantel, aber nicht ein einziger Ring schmückt seine vornehmen, wohlgepflegten Hände, mit denen er die Lupe hält. Vor ihm auf dem Tische liegt schon der aufgeschlagene Codex mit den köstlichen Miniaturen bereit, aber noch ist die Aufmerksamkeit des Papstes auf andere Dinge gerichtet, und sein scharfes Auge blickt gespannt zur Seite. Der Ausdruck des vollen Gesichtes ist klug und energisch, aber nicht ohne einen Zug von Härte und Genußsucht in den kleinen, kalten Augen und um den sinnlich geformten Mund. Wir lesen den unzuverlässigen politischen Charakter des Papstes in diesen Zügen, wir lernen den fein gebildeten, aber herzenskalten Medicäer kennen, und wir begreifen, daß an seinem Hofe die Narren in höherem Ansehen standen, als Künstler und Gelehrte, und daß man hier den Genius eines Raphael zur Bemalung von Coulissen herabwürdigen konnte.

In seinen beiden berühmten Bildnissen Pauls III. im Museum von Neapel hat Tizian sich schon äußerlich an Raphaels klassische Papstporträte angeschlossen, die auch im folgenden Jahrhundert noch für einen Maratta, ja selbst für einen Velasquez das einzig erstrebenswerte, aber niemals ganz erreichte Ideal geblieben sind. Julius II. gab das Vorbild für das erste Porträt des ebenso weißbärtigen, aber barhäuptig dargestellten Papstes aus dem Geschlecht der Farnese, der nur die Rechte in den Schoß gelegt hat und den lauernden Blick des etwas müden Auges geradeaus auf den Beschauer richtet. Leo X. bestimmte wenigstens im allgemeinen die Komposition des späteren Bildes, wo Paul III., ebenfalls am Tische sitzend, in Begleitung zweier Nepoten erscheint. Aber wie aufrecht und kraftbewußt ist noch die Haltung des greisen Julius in seinem mächtigen, mit den Eicheln der Rovere geschmückten Lehnsessel, wie gebückt und hinfällig erscheint Paul III. schon in dem älteren Porträt, wie mumienhaft-abstoßend in dem zweiten, das wenige Jahre später entstanden ist!

Gewiß, aus dem Charakter und der Persönlichkeit der Künstler selbst erklärt sich zum Teil der Grundunterschied dieser Porträte. War doch Raphael noch nicht dreißig Jahre alt, als er Julius II. gemalt hat, während Tizian selber schon ein Greis war, als ihm die Porträte des Farnese-Papstes noch so meisterlich gelangen. Aber auch die Zeit, die Menschen waren andere geworden, und die Natur selbst war ermüdet, nachdem sie so viel Kraftgestalten auf einmal geformt. Ja, das starke Geschlecht der Renaissance war langsam abgestorben. Hatte nicht selbst ein so feiner Genußmensch, wie Leo X., noch den Mut gehabt, das zu scheinen, was er war, und wer vermöchte im Wesen der beiden Rovere-Päpste den geringsten Zug von Unwahrheit und Heuchelei zu entdecken? Aber diese Farnese sind gefährlichere Leute gewesen, sie durften das Böse nicht mehr vor den Augen aller Welt vollbringen und darum mußten sie sich auf Täuschung und auf Lüge wohl verstehen. Es liegt etwas tigerhaft-tückisches in der gebrochenen Erscheinung dieses greisenhaften Papstes, dem doch der Ruhmestitel gebührt, nächst Julius II. von allen Päpsten das größte Verständnis für den Genius eines Michelangelo an den Tag gelegt zu haben, und

Pier Luigi, der Todfeind Benvenuto Cellinis, scheint nur ein zweiter Cesare Borgia zu sein, der es aber gelernt hat, sein wahres Wesen hinter einer Maske zu verbergen.

Die Renaissancekultur und -kunst, ihr Erwachen, ihre Blüte, ihr Verfall, spiegelt sich in den Papstporträten Melozzos, Raphaels und Tizians wider; ein seltsames, verhängnisvolles Stück der Papstgeschichte können wir in diesen Bildern der

38. Vaticanische Pinakothek. Melozzo da Forli. Sixtus IV. und seine Nepoten.

Rovere, des Medici und des Farnese lesen. Sixtus IV. ist in der That der erste Papst gewesen, der seinen Verwandten Ehre und Gewissen geopfert hat, und nach dieser Richtung hin ist das Wort des Aegidius von Viterbo nicht zu hart, der von ihm das Zeitalter des Verderbens datiert; Paul III. räumte als letzter der großen Renaissancepäpste seinen Nepoten unerhörte Machtstellungen ein, aber dann folgte fast unmittelbar unter Paul IV., dem fanatischen Caraffa, die Reaktion. Da mag man es symbolisch fassen, wenn von diesen vier Päpsten, die einer der merkwürdigsten Perioden des Papsttums das Gepräge gegeben haben, Julius II. allein

sich auf seinem Bilde die Nepoten ferngehalten hat. Dieser gewaltige Mann, dessen Charakter sich so klar und folgerichtig in aufsteigender Linie entwickelte, der alle Laster und Tugenden der Rovere in seiner Kraftnatur vereinigte, hat sich als Nachfolger Petri sofort von aller Selbstsucht, von jeder niedrigen Leidenschaft befreit. Er hat der Liebe zu seinem Geschlechte niemals seine Würde preisgegeben und all das körperliche und geistige Vermögen seiner hochentwickelten Persönlichkeit in selbstlosem Dienste einer erhabenen Stellung aufgerieben.

So verhängnisvoll Sixtus' IV. Regierung für den ethischen Gehalt und die Würdigung des Papsttums als Geistesmacht auf Jahrhunderte hinaus gewesen ist, so glanzvoll und ruhmesreich war sie in ihren Erfolgen als Beschützerin der Wissenschaften und Künste. Das Fresko des Melozzo da Forli steht gleichsam über dem Eingange, welcher den Zutritt in die inneren Heiligtümer der Renaissancekunst uns öffnet (Abb. 38). Die Komposition des feierlich und ernst gestimmten Bildes ist noch ganz unter dem Einfluß der Konsekration des hl. Laurentius in der Nicolauskapelle im oberen Stockwerk des alten Palastes entstanden, aber wo Fra Angelico alle seine Porträtgestalten mit dem Hauch idealer Schönheit verklärt, da hat der Schüler des großen Piero della Francesca lebensfrohe und lebensfähige Menschen geschaffen, denen ihr Charakter in scharfen Zügen auf der Stirn geschrieben steht. Vor dem ehrwürdigen Pontifex, der in weißem Hauskleide, den roten Kragen über der Schulter, die rote, hermelingefütterte Kappe auf dem Haupt, mitten zwischen seiner Umgebung in sammetausgeschlagenem Sessel erscheint, kniet Platina, der Verfasser der Papstgeschichte, seinem Herrn für die Uebertragung des ehrenvollen Amtes eines Präfekten der neu gegründeten Bibliothek zu danken. Er hat die klugen Augen fest auf den über ihn hinwegblickenden Papst gerichtet und weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine selbstverfaßte Inschrift, die in großen Lettern unter dem Gemälde prangt:

39. St. Peter. Sakristei. Melozzo da Forli. Apostelkopf.

> ‚Kirchen und Findlingsasyl und Straßen und Mauern und Brücken
> Trevis jungfräulichen Quell hast du uns wieder geschenkt.'

So beginnt der neue Präfekt seine Rede, in welcher er als höchstes der Verdienste Sixtus' IV. die Neugründung der Vaticana preist, in welcher endlich die Bücherschätze Nicolaus' V., die unter Calixt III. und Paul II. wenig geachtet und zum Teil verschleudert worden waren, eine würdige Zufluchtsstätte finden sollten.

Unter der lauschenden Umgebung Sr. Heiligkeit läßt sich mit Sicherheit nur Giuliano della Rovere bestimmen, der in vornehmer Kardinalstracht, würdevoll und hochragend wie sein Wappenemblem, der Eichbaum, zwischen Sixtus und Platina in der Mitte des Bildes erscheint und die dunklen Augen, welche allein seinen ehernen Zügen einiges Leben verleihen, fest auf den sitzenden Oheim gerichtet hat. Wir begreifen schon jetzt, daß dieser gewaltige Mann zu Zeiten mit unbeschränkter Macht über den Willen des greisen Papstes verfügte, und die Vermutung will uns begründet erscheinen, welche in den größten künstlerischen Unternehmungen Sixtus' IV. schon den Geist und den Genius des zukünftigen Julius II. erkennt.

Giuliano della Rovere und niemand anders hat auch wenige Jahre später den Meister von Forlì mit der Ausmalung des neuen Chores von SS. Apostoli beauftragt, aber einen genauen Termin, wann diese Fresken fertig wurden, kennen wir nicht. Ihm war ja mit der Erbschaft von SS. Apostoli auch die Verpflichtung zugefallen, die Riesenbauten an Palast und Kirche fortzusetzen, die durch den Tod des Pietro Riario, der nach einem kurzen, phantastischen Traum von Wollust, Glanz und Glück im Januar 1474 gestorben war, so jäh unterbrochen wurden. Im Januar 1477 erhielt Melozzo eine Zahlung für seine Fresken in der Bibliothek, von welchen heute nur noch das große Ceremonienbild erhalten ist; das folgende Jahr verbrachte er ganz in Loreto, und schon im Juni des Jahres 1480 begab sich Giuliano della Rovere als Legat nach Frankreich und kehrte erst im Januar 1482 zurück. So können seine Abmachungen mit Melozzo nur in das Jahr 1479 fallen, und ein feierliches Hochamt, welches Sixtus IV. am 1. Mai 1481 in der Apostelkirche hielt, und das im folgenden Jahre in der Gegenwart Giulianos wiederholt wurde, bezeichnet wahrscheinlich den Zeitpunkt der Vollendung der Chormalereien, die schon im Jahre 1711 einer Restauration zum Opfer gefallen sind.

40. St. Peter. Sakristei. Melozzo da Forlì. Apostelkopf.

Aber wenn wir uns heute auch von der Gesamtwirkung und von der Komposition dieses ‚wunderherrlichen Ganzen' keinen Begriff mehr machen können, so bezeugen doch noch die zahlreich erhaltenen Bruchstücke die ernste Schönheit, die Mannigfaltigkeit von Ausdruck und Bewegung, die unwiderstehliche Glut der Empfindung, welche Melozzos erhabenste Schöpfung beseelt hat. ‚Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr auf gen Himmel, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg.' Diese Worte aus dem Lukasevangelium und aus der

Apostelgeschichte boten dem Künstler den einzigen biblischen Anhalt für die Darstellung der Himmelfahrt Christi, mit welcher er die Apsis der Apostelkirche geschmückt hat. Aber wenn auch die Phantasie Melozzos den Vorgang unendlich viel reicher und bewegter gestaltete, gerade in der Auffassung der Hauptfigur hat er sich am Bibeltext inspiriert. Von Wolken getragen, mit segnend erhobenen Händen, von mächtiger Bewegung durchglüht, den Himmel stürmend, so erscheint

41. St. Peter. Sakristei. Guitarrespielender Engel.

der Erlöser im Mittelstück des Fresko, das heute im Quirinal bewahrt wird, über einer Treppe in die Mauer eingelassen. Myriaden kleiner Engelskinder umkreisen den tief erregten Himmelsfürsten, dem der flatternde weiße Mantel von der Schulter herabgesunken ist, wie er mit ausgebreiteten Armen und segnend gesenktem Auge der Welt, von der er Abschied nimmt, die letzten Grüße sendet. Mit diesem menschlich fühlenden, aber von göttlichen Händen hoch über die Menschen emporgehobenen Christus, dem die dichten dunklen Locken wie ein zweiter Strahlennimbus wild um Stirn und Wangen flattern, hat Melozzo ein vollständig neues Gottesideal

geschaffen; neue Engel, neue Menschen formte er in den übrigen noch erhaltenen Fragmenten desselben Freskobildes, welche heute die Sakristei von St. Peter bewahrt.

Nur vier Apostelköpfe haben sich erhalten, wahre Wunder der kühnsten Verkürzung, der sichersten Zeichnung, vielleicht niemals wieder erreichte Ideale männlicher Kraft und Schönheit. Das ruhig beglückende Gefühl, vom Glauben zum Schauen hindurchgedrungen zu sein, beseelt sie alle; sie staunen nicht mehr, zu sehen,

42. St. Peter. Sakristei, Melozzo da Forli. Violinspielender Engel.

wie das Unbegreifliche Ereignis wird — welches Wunder könnte ihnen denn nach so vielen noch wunderbar erscheinen —, aber ihre Blicke folgen dem aufwärtsstrebenden Herrn mit dem Ausdruck unsäglicher Sehnsucht, worteloser Liebe und felsenfester Hoffnung. Wir können es dem jüngsten unter ihnen, dessen vollwangiges Gesicht ein mächtiger Lockenkranz umrahmt, von den Augen, von den Lippen lesen, daß er Johannes ist, der Jünger, den Jesus lieb gehabt (Abb. 39), wir erkennen in dem Graubart, der all sein Denken und Empfinden im Blick des erhobenen Auges aus-

zusprechen scheint, der seinem scheidenden Meister stumme Beteuerungen der Liebe, des Glaubens, der Selbstverleugnung nachsendet, den erwählten Eckstein der Kirche, den Apostel Petrus (Abb. 40). Und derselbe Künstler, der mit so wunderbarer Schärfe ernste Würde, Kraft und Charakter zu zeichnen verstand, hat in dem Konzert musizierender Engel, welche die Heimkehr Christi in sein Reich begrüßen, so rührend schöne, so zarte und gedankenvolle Himmelskinder geschaffen, wie sie die Welt vor ihm noch nicht gesehen hatte.

Alle die strahlenden Sterne am wolkenlosen Nachthimmel hat Shakespeare einmal einem gewaltigen Chor singender Engel und Cherubim verglichen und den ganzen unermeßlichen Weltenraum hat er sich in jener zaubervollen Mondscheinträumerei im Kaufmann von Venedig von süßester Sphärenmusik erfüllt gedacht. Melozzo da Forli versuchte, sich die unsichtbare Welt in ganz derselben Weise zu versinnlichen; in einem Engelkonzert hat er die unaussprechlichen Harmonieen der unsterblichen Seelen zum Ausdruck gebracht, welche Shakespeare über sich fühlte und in sich selbst vermißte.

Wir wissen heute nicht mehr, in welcher Weise sich Melozzos menschlich übermenschliche Wesen um ihren König scharten; der Zusammenklang dieser Musik in Farben wurde jäh zerrissen, als barbarische Hände das Fresko der Apostelkirche zerstückelten. Aber wir fühlen auch noch beim Anblick der einzelnen Engel, die ihre Instrumente so still und innig, so jubelnd und begeisterungsvoll spielen, wie ahnungsvoll hier der Künstler das Unbeschreibliche nachempfunden hat, wir können uns zurückträumen in die dämmernde Chorapsis von SS. Apostoli, wir sehen die ernsten Apostel ihrem Herrn mit den Augen, mit dem Herzen folgen, wir sehen den Auferstandenen, wie er sich segnend über sie emporhebt, und wenn unser Ohr die Klänge und Gesänge der Engel nicht hört, die ihn freudig begrüßen, so mag uns das Gleichnis Shakespeares trösten. Als sich ihm in jener stillen Sternennacht die Millionen Leuchtkörper auf der dunkelblauen Tiefe als Melodieen einer großen Himmelsharmonie offenbarten, erfaßte ihn unaussprechliche Sehnsucht, diese Klänge zu verstehen. Umsonst!

> Denn, ach, solange des Verfalls verächtlich Kleid
> Uns ganz umhüllt, vernehmen wir sie nicht.

Und doch fand die Musik, deren Pflege und Kultus einer der merkwürdigsten Charakterzüge der Renaissance ist, in der bildenden Kunst niemals wieder eine so glorreiche Verherrlichung, wie in den Engeln des Melozzo da Forli. Sie stehen meistens selber unter dem Banne der Melodieen, die sie hervorbringen, sie lauschen und spielen zugleich. Ja, im Instrument, das sie führen, äußert sich auch zugleich ihr Temperament: die Sanguiniker spielen die Guitarre, die Melancholiker Violine, und die Choleriker lassen mächtig Zimbel und Tamburin ertönen. Die Guitarrenspieler haben allein noch Gedanken für die Welt, die sie umgiebt, ja das frauenhaft schöne Wesen, welches sein Instrument aufs Knie gestützt hat und so gespannt auf die Erde herniederschaut, hat vielleicht noch niemals den Himmel verlassen und sieht nun zum ersten Male die Menschen sich dort unten auf dem grünen Plan bewegen (Abb. 41). Die beiden, welche Violine spielen und leise dazu singen, gehen dagegen völlig

in der Welt der Töne auf. Welch eine seelenvolle Schöpfung ist dieser blonde Engel mit dem mächtigen, bunt schimmernden Flügelpaar, der sein Instrument so zierlich faßt und leise singend mit aufwärtsgerichtetem Auge den Melodieen folgt, die seine Hand dem Instrumente entlockt (Abb. 42)! Wie begeistert stürmen der Zimbelspieler und der Tamburinschläger gegen den Himmel an, als wollten sie, wie Vasari sich ausdrückt, die Wölbung durchbrechen, wie still beglückt läßt das jüngste Englein sein Glockenspiel ertönen, wenn wir so die Bewegung der allein erhaltenen Rechten deuten dürfen, die einen zierlichen Stab zwischen den Fingern hält! So können wir die Musik in allen ihren Aeußerungen, ja in allen ihren Wirkungen in diesen Engeln verfolgen, vom leisen Geflüster der Guitarre und den süßen Melodieen der Viola bis zum fröhlichen Läuten silberner Glöcklein und den laut rauschenden Tönen von Zimbel und Tamburin. Und jede menschliche Stimmung drückt sich in diesen

43. Palazzo di Venezia.

lockigen Engelskindern aus, von süß versunkener Selbstvergessenheit bis zum lautesten Jubel der Begeisterung. Die Kunst der Perspektive, der Zeichnung, der Verkürzung hat von jeher alle Welt an diesen Fresken gerühmt, die leider auch in den Farben nicht mehr intakt sind, aber tiefer noch ergreift uns die Seele, die in diesen kraftvollen, mit allem Reichtum von Schönheit und Jugend geschmückten Körpern wohnt. Diese vollwangigen Himmelskinder, denen sich ein breiter Kranz goldener Sterne als Himmelsabglanz um die Lockenköpfe legt, haben nur einen Gedanken, nur einen Wunsch, nur ein Bestreben: Gottes Herrlichkeit zu preisen, den heimkehrenden Himmelskönig mit den süßesten Lobgesängen des Paradieses zu empfangen. In dem Fresko von SS. Apostoli hat sich Glauben und Schauen in einem strahlenden Gleichnis vereinigt, Seligkeit im Himmel und Sehnsucht auf Erden, aber mit dem Segen des scheidenden Gottessohnes senkt sich, von unaussprechlichen Melodieen getragen, der Geist des Friedens und der Tröstung auf die zurückbleibenden Jünger, auf die erlöste Welt hinab.

Wir fragen heute vergebens nach den Gründen, warum Melozzo, der doch sein ganzes Leben im Dienste der Roverenepoten verbracht hat, nicht mit zur Ausschmückung der päpstlichen Palastkapelle herangezogen wurde, deren Neugründung der Roverepapst wenige Jahre nach seiner Thronbesteigung begonnen hatte und wie alle übrigen künstlerischen und baulichen Unternehmungen, die ihn damals beschäftigten, mit rastlosem Eifer betrieb. Die Distichen unter Melozzos Gemälde in der vaticanischen Bibliothek, die zahlreichen, heute noch erhaltenen Inschriften auf dem Capitol, an den Kirchen und Palästen Roms, die Lobeserhebungen in Poesie und Prosa des Naldo Naldi, des Aurelio Brandolini, des Francesco

44. San Agostino.

Albertini sagen wahrlich nicht zu viel, wenn sie dem greisen Sixtus als Gründer einer neuen Roma Lorbeer streuen. Was hat der praktische Franziskanerpapst in einer doch nur dreizehnjährigen, von politischen Verwirrungen überdies schwer heimgesuchten Regierungszeit nicht alles bauen, malen und meißeln lassen, wie thätig waren seine Nepoten Giuliano und Domenico della Rovere, Girolamo, Raffaello und Pietro Riario, wie eifrig haben kunstliebende Kardinäle, ein Estouteville, ein Torquemada, ein Stefano Nardini, Marco Barbo und Rodrigo Borgia die großartigen Baupläne ihres päpstlichen Herrn gefördert. ‚Ueberall,' schrieb Platina im Jahre 1474, ‚wird so viel gebaut, daß die Stadt in kurzem eine ganz neue Gestalt gewinnen muß, wenn nur Sixtus am Leben bleibt.' Der Kardinal Giuliano hat

nicht nur SS. Apostoli völlig umgebaut und ausgeschmückt, viel mehr noch lag ihm seine Titelkirche, S. Pietro in Vincoli, am Herzen, wo er den prächtigen Portikus baute und am Altar die mit reichen Skulpturen verzierten Bronzethüren anbrachte, welche noch heute die Ketten Petri verschließen. Domenico entfaltete erst in späteren Jahren eine umfassende bauliche Thätigkeit, und auch Raphael Riario begann den berühmten Palast der Cancelleria erst zwei Jahre nach Sixtus' IV. Tode, aber der Graf Girolamo, der erste päpstliche Nepot in des Wortes schlimmster Bedeutung, begann sofort nach seiner Erhöhung den glänzenden Palast von St. Apollinare, der

45. S. Maria del Popolo.

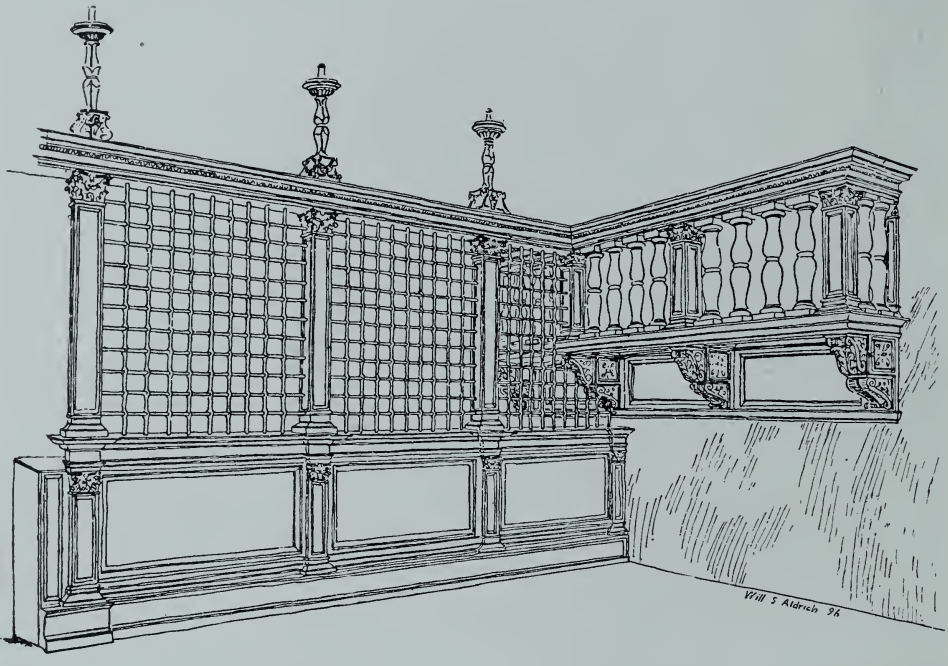
heute den Namen Altemps trägt, und mit dem Namen der Riario auch den Charakter ihrer Zeit fast ganz verloren hat.

Auch der Palast des Rodrigo Borgia — heute Sforza Cesarini —, dessen über alle Maßen prunkvolle Einrichtung Ascanio Sforza ausführlich beschrieben hat, wurde völlig umgebaut, während sich das Haus des wackeren Stefano Nardini mit dem malerischen Säulenhof unter dem Namen ‚Palazzo del Governo Vecchio' ziemlich unversehrt erhalten hat. Marco Barbo aber übertraf sie alle durch den in riesigen Verhältnissen angelegten Palazzo di Venezia (Abb. 43), dessen Bau er nach dem Tode seines Oheims fortführte, ohne ihn jedoch ganz zu vollenden. Noch heute sind in den inneren Räumen Freskobilder erhalten, welche die Thaten des Herkules darstellen und sich im Stile dem Pollajuolo nähern; Giovanni Dalmata hat den

plastischen Schmuck, vor allem des Hauptportals, ausgeführt, aber den Architekten der zinnengekrönten, noch halb mittelalterlichen Burg kennen wir nicht.

Torquemada und Estouteville suchten sich dagegen durch kirchliche Stiftungen ihr Seelenheil zu sichern. Leider aber ist der große Freskencyklus, den der erstere von unbekannter Hand im Klosterhofe von S. Maria sopra Minerva aufführen ließ, vollständig zu Grunde gegangen, und nur noch die beschreibenden Inschriften haben sich erhalten, die der fromme Kardinal selbst gedichtet hat. Der Name des unermeßlich reichen Estouteville aber lebt noch heute in der Kirche von St. Agostino fort, deren Umbau Giacomo da Pietra santa im Jahre 1479 begann (Abb. 44).

Das Beispiel allerdings, welches der Papst selber seinen Prälaten gab, war



46. Sixtinische Kapelle. Die Cancellata in ihrer ursprünglichen Verbindung mit der Cantoria.

nicht zu übertreffen; weit hinaus auf Padua, Assisi und seine Heimat Savona erstreckte sich die Bauthätigkeit Sixtus' IV. Ihren glänzendsten Ausdruck fand sie allerdings in Rom. Wer heute die Straßen und Plätze und Kirchen der ewigen Stadt durchstreift, dem begegnet immer wieder das vielsagende Wappen der Rovere, welches als Wahrzeichen für das Rom der Renaissance ebensoviel bedeutet, wie die Wölfin für das Rom der Antike, und immer wieder trifft sein Auge auf die Namen Sixtus' IV. und Julius' II., die der ewigen Roma ein neues Dasein geschenkt. ‚In der ganzen Stadt', ruft Sigismondo de Conti aus, ‚gab es kaum eine Kapelle, welche der Papst Sixtus im Jubeljahre (1475) nicht wiederhergestellt hätte.'

Zunächst trug der Papst für die praktischen Bedürfnisse seiner Unterthanen Sorge. Schon in einer Bulle vom 7. Dezember 1473 gab er seinen Wünschen und Plänen den klarsten Ausdruck. ‚Von so viel anderen Sorgen bedrängt,' schrieb er,

‚dürfen wir doch die Wohlfahrt und Größe unserer Hauptstadt niemals außer acht lassen. Denn ihr vor allem, die das Haupt der Erde ist und als Sitz der Apostelfürsten vor jeder anderen Stadt den Vorrang behauptet, geziemt es, auch äußerlich die sauberste und schönste Stadt zu sein.' In der That, das stolze Bewußtsein der alten Römer, daß die Sonne auf dem ganzen Erdball nichts Herrlicheres finden könne, als ihre Stadt, erfüllte die Seele des neuen Papstes; die von antiken Erinnerungen beständig genährten Ruhmesgedanken Nicolaus' V. bemächtigten sich seiner lebendigen Phantasie. Und derselbe Mann, dessen verhängnisvolle Schwäche für seine Günstlinge und Nepoten uns oft verächtlich erscheinen will, wird uns verehrungswürdig, wenn wir sehen, wie er willig seine Schätze leerte, Rom und die Römer mit allen Geschenken einer neu erwachten Kultur zu beglücken. Sofort nach seinem Regierungsantritt begann er die Straßen zu erweitern und zu verbessern, die Wasserleitungen wurden wiederhergestellt, und im Frühjahr des Jahres 1473 legte er selbst in feierlicher Ceremonie den Grundstein einer neuen Tiberbrücke. Schon nach zwei Jahren war das Werk vollendet und wurde von den Pilgerscharen benutzt, die zum Jubiläum nach Rom kamen und mit Staunen und Bewunderung an all den hochragenden Monumenten der neuen Roma das Wappen und den Namen eines Franziskanermönches betrachten mochten. Eben damals wurde auch an dem großen Spital von S. Spirito, im Borgo nuovo an der Tibermündung gelegen, mit rastloser Thätigkeit gearbeitet, aber erst im Beginn der achtziger Jahre gelangte dies preiswürdige Unternehmen zum Abschluß. Sixtus IV. hat sich dieser Stiftung besonders gefreut, an den Hochwänden der Krankensäle ließ er seine Lebensgeschichte ausführlich von allerdings wenig geübten Künstlerhänden erzählen, und das herrlich gemeißelte Marmorportal verkündet noch heute an einem Seiteneingange den Ruhm des Erbauers, nachdem die glänzende Fassade späteren Anbauten zum Opfer gefallen ist. Einer Bruderschaft zum heiligen Geist wurde die Pflege der Kranken, die Sorge für die Pilger und Findlinge anvertraut, und Sixtus IV. ist selber dem neuen Orden mit seinen Kardinälen beigetreten, deren eigenhändige Namenszüge sich noch heute im Bruderschaftsbuche des Archives von S. Spirito erhalten haben.

47. Sixtinische Kapelle. Ghirlandajo. Ein Papstmärtyrer.

Unter den Kirchen, welche der Roverepapst restaurieren und neu erbauen ließ, hat sich Santa Maria del Popolo an der Porta Flaminia am unversehrtesten erhalten (Abb. 45). Hier in der Geschlechts- und Grabkirche der Rovere verrichteten fromme Pilger jahrhundertelang ihr erstes Dankgebet nach glücklich überstandener Romfahrt, hier in seiner Lieblingskirche hat Sixtus selber an jedem Sonnabend der Madonna Gelübde und Gebete dargebracht. Der Bau des Inneren muß schon im Jahre 1473 sehr weit fortgeschritten gewesen sein, denn damals arbeitete ja schon Andrea Bregno im Auftrage des Rodrigo Borgia am Marmorschmuck des Hochaltars; die einfach schöne, nur in den Halbgiebeln später veränderte Fassade wurde erst im Jahre 1477 von unbekannter Hand vollendet. Mehr als dreißig Jahre haben

48. Sixtinische Kapelle. Perugino und Pinturicchio. Die Taufe Christi.

dann die Rovere auf den würdigen Schmuck dieser heute jeder architektonischen Wirkung beraubten Pfeilerbasilica verwandt, deren Chor Bramante erweitert und Pinturicchio mit seinen herrlichsten Fresken in Rom geschmückt hat. Giuliano della Rovere stiftete einen silbernen Altarschrein für das wunderthätige Madonnenbild des Hochaltars, Lorenzo Cibo, Domenico und Girolamo Basso della Rovere wurden hier begraben und ließen von Pinturicchio ihre Kapellen ausmalen. Die Kapelle des Lorenzo Cibo ging zu Grunde, und sein skulpturengeschmücktes Grabmal wurde nach San Cosimato — auch eine Roverekschöpfung aus dem Jubiläumsjahre — verbannt, aber die Roverekapellen haben sich erhalten. Domenico ruht mit seinem Bruder Christoforo in dem edlen Grabmal, das Andrea Bregno zusammen mit Mino da Fiesole gearbeitet hat, dem Kardinal Girolamo Basso setzte Julius II. im Chor ein Denkmal, wo er schon vorher das Andenken des Ascanio Sforza durch ein berühmtes Marmorgrab von Andrea Sansovinos Hand geehrt

hatte. Heute haben Kirche und Kloster viel von ihrem überreichen Schmuck verloren — Julius II. und Alexander VI. hatten sogar ihre Bildnisse hierher gestiftet —, aber trotzdem fühlen wir uns in keiner Kirche Roms dem ruhmreichen Geschlechte des Eichbaumes so menschlich genähert, wie in S. Maria del Popolo, wo einem Raphael später in der Kapelle des Agostino Chigi seine reizendste architektonische Schöpfung gelungen ist.

Am 13. Dezember des Jahres 1482 weihte Sixtus selber nach dem Friedensschlusse mit Mailand, Florenz und Neapel eine zweite Marienkirche, welcher er den Namen S. Maria della pace gab, und unter den besonderen Schutz der Himmelskönigin hat er endlich auch seine Palastkapelle gestellt, die mehr als jede andere

49. Sixtinische Kapelle. Pinturicchio. Die Beschneidung der Söhne des Moses.

seiner Schöpfungen den Namen des Roverepapstes bei der Nachwelt lebendig erhalten hat.

Der zinnengekrönte, auffallend schmucklose Kapellenbau erhebt sich ebendort, wo auch die ältere Papstkapelle gestanden hat, auf riesigem Fundament über einer pfeilergetragenen Krypta. Die hochragenden Seitenwände sind außen und innen horizontal in drei Stockwerke gegliedert, von denen das oberste allein eine Reihe von sechs Fenstern zeigt, durch welche die Kapelle nur an hellen Sonnentagen genügendes Licht erhält. Ursprünglich war auch die Altarwand durch zwei Fenster unterbrochen, zwischen denen Peruginos Himmelfahrt Marias prangte, aber sie wurden zugemauert, ehe Michelangelo sein jüngstes Gericht begann. Schon im Jahre 1477 konnte ein ruhmrediger Hofpoet die Schönheit und Würde des neuen Kapellenraumes preisen, der sich damals schon der Vollendung nähern mußte.

Der bevorzugte Architekt des Papstes, Giovanni di Dolci, wird seine Arbeit also bald nach der Thronbesteigung Sixtus' IV. begonnen haben. Am 27. Oktober 1481 schloß er endlich mit seinen Florentiner Landsleuten Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und mit dem Umbrier Perugino den Kontrakt ab, welcher der Kapelle einen glänzenden malerischen Schmuck versprach, und am Tage der Himmelfahrt Marias, am 15. August des Jahres 1483, begab sich der Pontifex selber in Prozession in das neue Heiligtum, wo er zum ersten Male in aller Stille die Messe hörte. Aber noch an demselben Tage wurde feierlich allen Indulgenz versprochen, welche die Kapelle besuchen würden, und ein ungeheurer Menschenstrom drängte sich bis tief in die Nacht hinein in den Vatican. Ja, als zehn Tage darauf, am Krönungstage des Papstes, die Kapelle feierlich eingeweiht worden war, verkündeten am Abend Freudenfeuer in der ganzen Stadt den Römern

50. Perugino. Kopf des Moses.

das glückliche Ereignis. Ahnte der greise Papst, daß diese Ruhmesthat vor dem Richterstuhl der Nachwelt alle seine Sünden sühnen würde, empfand er es selber prophetisch, daß in der Sixtinischen Kapelle Generationen auf Generationen seinen Namen nennen und sein Andenken segnen würden? Kaum ein Jahr darauf, am 12. August 1484, ist er gestorben, und sein Neffe Giuliano, der die erste feierliche Messe am Hochaltar der Sistina celebriert hat, setzte 24 Jahre später als Julius II. das große Werk des Oheims fort. Auf Perugino, Ghirlandajo und Botticelli ist ein Michelangelo gefolgt, welcher der Kapelle zwar nicht den Namen, aber den Charakter gegeben hat. Um seinetwillen wird der kleine Tempel in den Mauern des Vaticans als das herrlichste Heiligtum der Erde gepriesen, um seinetwillen strömen hier die Nationen zusammen, um seinetwillen zieht es die welt- und menschenmüden Seelen wieder und immer wieder in diesen stillen, scheinbar so schmucklosen Kapellenraum, wo Menschenhände göttliches vollbracht haben.

Die uralten Gesetze, welche für die Innendekoration altchristlicher Basiliken

seit Jahrhunderten maßgebend waren, hat Sixtus IV. auch beim Schmuck seiner Hauskapelle befolgt. Noch prangte ja neben dem Vatican der alte St. Peter mit seinem unermeßlich reichen Schmuck an Mosaiken und Marmordenkmälern jedes Stiles und jeder Zeitepoche, und die innere Anlage der Peterskirche insbesondere hat Sixtus IV. als Ideal auch für seine Palastkapelle vorgeschwebt, in welcher eine Reihe der zahllosen Gottesdienste und Ceremonieen gefeiert werden sollten, die man bis dahin mit viel größerem Aufwand von Zeit und Kraft in der Kirche des Apostelfürsten begangen hatte. Darum wurden hoch oben zwischen den Fenstern der Sistina die Märtyrerpäpste wie eine Ahnengalerie in statuarischen Bildnissen angebracht, darum wurden die Hochwände ganz für den typologischen Bilderkreis freigelassen und darunter nach ehrwürdiger Sitte buntfarbige Teppiche gemalt, die

51. Pinturicchio. Kopf des Moses.

an hohen Festen durch gewirkte bedeckt wurden. Darum ziert auch den Fußboden noch der herkömmliche Marmorbelag, das ‚opus Alexandrinum', das Sixtus IV. schon in seiner Bibliothek durch moderne Majolikafliesen ersetzt hatte. Ja, selbst die Marmorschranken zwischen Presbyterium und Laienraum lassen sich in ihrer eigentümlichen Gestalt auf die altchristliche Ikonostasis zurückführen und lehnen sich in der Zeichnung insonderheit an das Gitter um das Grab St. Peters an, dessen ursprünglichen Aufbau man noch heute in einem der Fresken der Sala di Costantino sehen kann. Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata haben in edlem Wettstreit an den Skulpturen von Cancellata und Cantoria gearbeitet, und in ganz Rom findet man heute keine schöneren dekorativen Skulpturen aus der Frührenaissance. Einst durchschnitt die Balustrade die zierliche Sängertribüne im rechten Winkel am vorletzten Pfeilerchen, und nur sieben Marmorleuchter waren, symbolisch wie die Leuchter der Apokalypse, die sieben Gaben des hl. Geistes bedeutend, auf dem Architrav der Cancellata aufgestellt (Abb. 46). Dann schob man unter Paul III, wahrscheinlich

um den Raum vor Michelangelos jüngstem Gericht zu erweitern, die Schranken um mehr als 3 Meter zurück und zerstörte damit völlig die Verhältnisse der Kapelle und den Sinn des Fußbodenmusters.

Ein blauer, goldgestirnter Himmel bedeckte ursprünglich das Spiegelgewölbe der Kapelle, ehe Michelangelo hier seine Schöpfungsgeschichte, seine Propheten und Sibyllen malte; an der Altarwand begann unter Peruginos Krönung Marias, wo man den knieenden Sixtus selber erblickte, der monumentale Bilderkreis rechts mit der Geburt Christi, links mit der Findung des Moses. Michelangelo wird wenig Gewissensbisse empfunden haben, als er diese Fresken seinem jüngsten Gericht zum

52. Sixtinische Kapelle. Botticelli. Das Reinigungsopfer der Aussätzigen.

Opfer brachte, hat er doch selber ihren Meister Perugino einen dummen Tölpel genannt. Ob er aber nicht doch den Mißklang vernommen hat, den sein Kolossalgemälde in die Harmonie der Verhältnisse der Kapelle brachte, wo alles so edel und maßvoll erdacht und durchgeführt war, wo der historische Bilderkreis seiner Vorgänger so liebenswürdig belehrend die Heilsgeschichte entwickelte, wo über dem Altar, vom hellen Licht des Tages umflossen, die Himmelskönigin emporschwebte, an deren Erhöhungstag die Kapelle geweiht war? Das jüngste Gericht mit all seinen Schrecknissen führt uns aus dem fröhlichen Reiche der Renaissance schon in eine andere Welt, es ist der Grenzstein zwischen zwei Epochen, dessen Front schon auf die neue Zeit gerichtet ist. Michelangelo hat das Verhängnisvolle dieser Schöpfung selbst empfunden und unumwunden ausgesprochen. Als er eines Tages durch die Kapelle ging und, wie gewöhnlich, Scharen junger Leute sah, die nach

dem jüngsten Gerichte zeichneten, sagte er kopfschüttelnd zu einem Bischof, der ihn begleitete: ‚Wie viele wird diese meine Kunst zu Narren machen!‘

Wie die älteren Gemälde der Altarwand, so sind auch die Fresken der Eingangswand zu Grunde gegangen, wo Ghirlandajo und Signorelli die Auferstehung Christi und den Kampf um den Leichnam des Moses malten. Schon unter Pius IV.,

53. Botticelli. Mittelgruppe aus dem Reinigungsopfer der Aussätzigen.

so berichtet eine unverbürgte Tradition, brach die ganze Wand zusammen, und die Bilder wurden später von gewissenlosen Händen im schlechtesten Stile des Seicento neu gemalt. So ist der großartigste Freskencyklus der italienischen Frührenaissance um Anfang und Ende gebracht, aber an den zwölf noch erhaltenen Fresken, welche das Leben des Moses und das Leben Jesu erzählen, macht sich solch Verlust verhältnismäßig wenig fühlbar. Die Taufe leitet noch heute das Leben Jesu passend ein, das letzte Abendmahl schließt es würdig ab, und ebenso vollständig kann uns das Leben des Moses erscheinen, wenn es mit der Schilderung seiner Jugendthaten

beginnt und uns in stetig fortlaufender Erzählung bis zum Berge Nebo hinaufführt, wo ein Engel dem sterbenden Greise die Herrlichkeit des gelobten Landes zeigt, das er nicht betreten soll.

Wir werden mit Recht Fra Diamante, Fra Filippos Gehilfen bei den Chormalereien der Kathedrale von Prato, dessen Thätigkeit in der Sistina dokumentarisch bezeugt ist, für den größten Teil der Papstporträte verantwortlich machen dürfen, die hoch oben zwischen den Fenstern der Kapelle in vollem Ornate stehend in künstlich fingierten Nischen prangen. Aber auch Botticelli und Ghirlandajo haben an diese würdigen Greise Hand angelegt und die ruhig gleichmäßige Stimmung zu beleben versucht; man erkennt den ausdrucksvollen Stil des ersteren mühelos in Männern wie Cornelius, Sixtus II. und Stephanus Romanus, den des letzteren an den Päpsten

54. Botticelli. Detail aus dem Reinigungsopfer der Aussätzigen. (Links der Aussätzige selbst von zwei Männern geführt.)

Victor, Iginus (Abb. 47), Felix, Dalmata und anderen. Aber diese steifen, schon durch ihre stets sich wiederholende Tracht unendlich einförmigen Papstfiguren sind als Gesamtheit keine erfreuliche Leistung, und man darf es dem Beschauer, der überdies bei der großen Entfernung die Trefflichkeit im einzelnen nicht zu würdigen vermag, kaum verargen, wenn ihn bei ihrem Anblick gähnende Langeweile überfällt.

Dagegen verdient der Bilderkreis der Langwände gewiß nicht die Gleichgültigkeit, welche ihm michelangelo-trunkene Sistinabesucher seit Goethe und vorher entgegengebracht haben. Wo ernste Männer und gelehrte Theologen die Wahl und Anordnung der Bilder bestimmten, wo Botticelli und Ghirlandajo, ein Signorelli und ein Perugino ihre ganze Kraft zusammennahmen, in vollendet schöner Form die Gedankenschwere des aufgegebenen Stoffes vergessen zu machen, wo Sixtus IV. wiederum die ganze Summe der politischen und ethischen Resultate seiner bewegten Regierung klargestellt und verherrlicht zu sehen wünschte, da dürfen wir eine ungewöhnliche Leistung erwarten, da wird uns ein Monument erhalten sein, das die

äußeren Sitten und die verborgenen Geistesströmungen einer einzigartigen Zeit in einzigartiger Weise widerspiegeln muß.

Wie in der äußeren Anlage der Kapelle und ihrer Dekoration der strenge Charakter altchristlicher Basiliken nachgeahmt ist, so greift auch der Bilderkreis inhaltlich auf eine ehrwürdige Tradition zurück, welche die wichtigsten Vorgänge im alten Bunde als vorbedeutend für die Heilsthatsachen im neuen angesehen und behandelt wissen wollte. Aber während die zahlreichen, wenigstens litterarisch überlieferten Bilderkreise aus dem ersten Jahrtausend und darüber hinaus bis dahin thatsächliches dem thatsächlichen vorgebildet hatten, griff die Renaissance in ihrem

55. Sixtinische Kapelle. Botticelli. Das Jugendleben des Moses.

Kultus der Persönlichkeit sofort das Individuum heraus, und Moses, der Gesetzgeber, wurde Christus, dem Verkündiger des Evangeliums, in allen Hauptbegebnissen seines Lebens als Prototypus gegenübergestellt. Ja, man hat den typologischen Beziehungen gleich zu Anfang die chronologische Reihenfolge geopfert, wenn die Beschneidung der Kinder des Moses, die vorbildliche Thatsache für die Taufe Christi, der Jugendgeschichte des Moses vorausgeht.

Pinturicchio, Peruginos damals noch ganz unberühmter Schüler, hat Beschneidung links und Taufe rechts vom Hochaltar fast ganz allein gemalt und hier sofort seinen offenen Sinn für die Natur und ihre Schönheiten an den Tag gelegt, der ihm heute besonders unsere Zuneigung sichert. Die Taufe rechts hat Perugino wohl noch selbst entworfen — er hat den Gegenstand ja so oft behandelt —, aber die malerische Ausführung überließ er fast ganz seinem Gehülfen, der auch im Hintergrunde selbständig die heitere Flußlandschaft gemalt hat (Abb. 48). Im Mittel-

grunde predigen rechts Christus, links Johannes einer andächtigen Menge, aber der ganze Vordergrund ist für die Taufe freigelassen, an welcher vornehme weltliche und geistliche Herren in gemessener Entfernung teilnehmen. Viel weniger übersichtlich ist die Beschneidung komponiert, die auch im Entwurf auf Pinturicchio zurückgeht (Abb. 49). In der Mitte des Gemäldes tritt der Engel des Herrn dem Moses mit flammendem Schwert entgegen, ihn mit dem Tode bedrohend, weil er seine Knaben nicht beschnitten hat, die gleich hinterdrein mit der Mutter folgen. Rechts in der Ecke wird von vorsichtigen Frauenhänden die peinliche Prozedur an dem jüngsten Knaben im Beisein zahlreicher Hofmänner vollzogen, und mit erhobenem Herrscherstabe

56. Botticelli. Aron. (Detail aus dem Jugendleben des Moses.)

schaut auch der Vater zu, schon jetzt in das gelbe Kleid und den grünen Mantel eingehüllt, deren er sich erst im Tode entäußern wird. Im Hintergrunde endlich, ‚am Berge Gottes' in weiter grüner, von Herden und Hirten belebter Landschaft, begegnen sich Moses und Aron zum ersten Male und schließen das Bündnis für den gemeinsamen, großen Beruf. Nur in der Gruppe, die an der Beschneidung teilnimmt, hat Perugino selbst Hand angelegt und vor allem den idealen Moseskopf (Abb. 50) geschaffen, den man mit dem realistischen Moses Pinturicchios (Abb. 51) vergleichen muß, um den Kunstcharakter beider Meister unterscheiden zu lernen.

Das folgende Gemäldepaar hat Botticelli gemalt, der hier ursprünglich das Jugendleben des Moses dem Jugendleben Christi gegenüberstellen sollte. Aber persönliche Wünsche des Papstes, tief einschneidende politische Ereignisse bewirkten,

daß wir heute nur noch mühsam den typologischen Zusammenhang erkennen, der sich darauf beschränkt, daß sich Jesus in die Wüste zurückzieht, um sich in stiller Sammlung auf seine heilige Mission vorzubereiten in derselben Weise, wie Moses in die Wüste flüchtet, nachdem er den Aegypter in einer Zornesaufwallung erschlagen hat, um sich dort gleichfalls in aller Stille zu läutern und auf seine Berufung durch Gott zum Führer seines geknechteten Volkes zu rüsten. Aber in der Schilderung des Lebens Jesu ist die Versuchung völlig in den Hintergrund zurückgedrängt (Abb. 52). Links oben, in einem Hain immergrüner Eichen, fordert der im Mönchskleide erscheinende Versucher den Heiland auf, die Steine in Brot zu verwandeln, von der Höhe des Tempels gebietet er ihm, sich herabzulassen endlich rechts in der Ecke flieht er in grausiger Gestalt von dannen vor dem zornigen Heiland, dem dienende Engel schon den Tisch gedeckt haben.

57. Botticelli. Detail aus dem Jugendleben des Moses.

Ein seltsamer, von der bildenden Kunst niemals wieder behandelter Vorgang nimmt dagegen den ganzen Vordergrund ein. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen, eine in den Gesetzbüchern des Moses in allen Einzelheiten beschriebene Ceremonie,*) ist als Episode mitten in die Lebensgeschichte Jesu eingeschoben. Ganz im Vordergrunde vor dem mächtigen Altar, hinter dem sich die glänzende Tempelfassade auftürmt, bringt ein weißgekleideter Akolyth dem Hohenpriester eine goldene, mit Blut gefüllte Schüssel dar, in welche dieser schon ein grünes, mit rotem Wollfaden umwundenes Reiserbündel taucht (Abb. 53). Von rechts her naht sich der Aussätzige, von zwei Freunden geführt, deren einer vornübergebeugt mit der Rechten sein Gewand zurückzuschieben sucht, um zu sehen, ob er auch wirklich rein sei (Abb. 54). Links aus dem Hintergrunde kommt eiligen Schrittes ein Weib herbei, das auf dem Kopfe in mächtiger, irdener Schüssel zwei Hühner trägt. Sie strebt zum fließenden Wasser rechts, dort den einen Vogel fliegen zu lassen und den anderen zu schlachten. Denn so hat es Moses geboten. Das Blut des geschlachteten Vogels bietet der Priesterjüngling dem Pontifex Maximus dar, der schon den Ysop hineingetaucht hat, den vom Aussatz rein gewordenen damit zu besprengen, zum Zeichen dessen, daß er der

*) 3. Mose 14, 2—7.

menschlichen Gesellschaft zurückgegeben ist. Im Innern des Altars raucht über lodernder Flamme das luftreinigende Cedernholz, und damit ist das letzte der Momente angedeutet, das dieser Ceremonie den Charakter giebt. Sie ist seltsam genug in der That und erscheint um so bedeutungsvoller, als Kardinäle und Prälaten, Girolamo Riario selbst und Giuliano della Rovere, der erstere mit dem Kommandostab rechts in der Ecke, der letztere in Kardinalstracht gleich hinter dem Priesterknaben an der Handlung teilnehmen. Was bedeutet nur die Wahl gerade dieser Ceremonie, deren Darstellung Sixtus seinem Throne gerade gegenüber anbringen ließ? Die Tempelfassade im Hintergrunde giebt uns die Antwort: es ist die aus alten Zeichnungen und Stichen bekannte Fassade des damals eben vollendeten Spitals von St. Spirito. An diese Schöpfung, die größte Wohlthat, die er der Stadt Rom überhaupt erwiesen, wollte also der Papst beim Anblick des Fresko Botticellis erinnert sein, und das Opfer des Aussätzigen drückt nichts anderes als den Gedanken aus, daß dank der Fürsorge des Papstes von jetzt an alle Kranken Roms Pflege und Heilung ihrer Leiden finden könnten. Die Wahl des Aussatzes als der fürchterlichsten, ansteckendsten aller Krankheiten lag ja dem Franziskanerpapst so nahe. Hatte nicht auch der heilige Franziskus seine Liebesthätigkeit mit der Pflege des Aussätzigen begonnen? Nun erklärt sich endlich auch die Teilnahme all der vornehmen Herren an diesem Vorgange, den Botticelli mit unübertrefflicher künstlerischer Weisheit, in großartiger, pyramidenartig sich aufbauender Komposition, ohne auch nur eins der wesentlichen Momente auszulassen, wunderbar gestaltet und dargestellt hat. Es sind die Mitglieder der Genossenschaft von St. Spirito, die hier in so feierlicher Würde die bedeutungsvolle Opferhandlung des alten Testamentes umdrängen.

Mittelbar wenigstens hat ein anderes Zeitereignis auch auf die Gestaltung des Fresko gegenüber gewirkt, indem hier auf einem Plan eine Reihe von Darstellungen angebracht wurden, die ursprünglich auf diese und die folgende Fläche verteilt werden sollten. In der That ist es selbst einem Botticelli nicht mehr möglich gewesen, die Fülle des aufgegebenen Stoffes hier völlig übersichtlich zu verarbeiten (Abb. 55). Tritt doch Moses nicht weniger als siebenmal auf dieser einzigen Bildfläche auf! In der Ecke rechts bringt er den schreienden Aegypter um, dann flüchtet er einsam in die Wüste; dann vertreibt er in neuer Zornesaufwallung die unfreundlichen Hirten, dann tränkt er ritterlich den Töchtern Jethros ihre Schafe. Endlich links im Hintergrunde legt er Schuhe und Mantel ab, empfängt knieend aus dem feurigen Busch den Befehl des Herrn und führt endlich unten die Karawane der Juden aus der Knechtschaft Aegyptens (Abb. 56).

Wie hätte ein Künstler aus der verwirrenden Zahl so verschiedenartiger Vorgänge ein einheitlich beseeltes Ganze schaffen können? Und doch hat Botticelli mit glücklicher Hand einen Vorgang aus allen herausgegriffen und die reizende Idylle am Brunnen zum Mittelpunkt seiner Darstellung gemacht, um welchen sich dann das Uebrige im Kreise gruppiert. Diese Tränkung der Schafe der verfolgten Hirtinnen schien dem feinfühligen Künstler der schönste Zug im Jugendleben des Moses, auf die Charakteristik der reizenden Wüstenkinder, auf die Individualisierung dieses Moses hat er die größte Sorgfalt verwandt. Welche Wollust des Schaffens

mag seine Seele beglückt haben, als diese phantastischen Frauengestalten (Abb. 57) auf einmal unter seinen Händen sich entwickelten, wie lebendig und klar mußte sich ihm der biblische Vorgang vor die Augen stellen, um diesen schwermütig schönen Moses bilden zu können, welcher eben den Schafen aus erhobenem Eimer das Wasser in den Steintrog gießt (Abb. 58)!

Am Tage der Assunta, am 15. August des Jahres 1482, segnete Papst Sixtus die Truppen ein, welche ihm seine Bundesgenossen, die Venezianer, unter Führung des Roberto Malatesta zur Hülfe gesandt hatten gegen Alfons von Calabrien, der wie ein zweiter Hannibal die Thore Roms bedrängte. Wenige Tage darauf wurde

58. Botticelli. Moses. (Detail aus dem Jugendleben des Moses.)

bei Campo morto die glorreiche Schlacht geschlagen, die Sixtus IV. auf einmal von allen seinen Feinden befreite; Girolamo Riario hielt in Rom den Einzug eines Triumphators, aber der eigentliche Held der Schlacht, der, wie Sigismondo de Conti rühmt, die Pflichten des Feldherrn und des Soldaten zu gleicher Zeit erfüllt hatte, erlag schon in den ersten Septembertagen einem bösartigen Fieber. Sixtus IV., der dem Sterbenden selbst die letzte Oelung erteilt hatte, ließ seinem tapferen Feldherrn in St. Peter ein prächtiges Marmordenkmal errichten, dessen Reiterstatue heute der Louvre bewahrt; er hat auch in dem Bilderkreis, der damals gerade in seiner Palastkapelle gemalt wurde, den glorreichen Tag von Campo morto verherrlichen wollen.

Schon in dem Umstande, daß die Sistina der Himmelfahrt Marias geweiht

wurde, daß Perugino das Bild der Assunta an der Altarwand der Kapelle malen mußte, mag man die Erfüllung eines Gelübdes erkennen, das Sixtus an jenem 15. August gethan, als er seine Truppen segnete. Im Untergange Pharaos im roten Meer treten die Helden der Schlacht von Campo morto selber auf (Abb. 59); neben dem glaubensmutigen Moses, der singenden Mirjam, dem betenden Aron erscheinen Roberto Malatesta in goldschimmernder Rüstung und seine Kampfgenossen Virginio Orsini mit seinen Söhnen. Rechts und links von Moses halten ein jugendlicher Ritter und ein weißbärtiger Kardinal die Sakramente der Kirche empor, mitten in die alttestamentliche Umgebung sind die heiligsten Symbole des christlichen Glaubens eingeführt. Ein strömender Regen, der die Geschütze der Feinde unbrauchbar machte,

59. Sixtinische Kapelle. Schule des Cosimo Rosselli. Durchzug durchs rote Meer.

führte für die Päpstlichen die günstige Wendung herbei, darum hagelt es aus schwer herniederhängenden Wolken auch so unbarmherzig auf die Aegypter und ihren König herab, dessen Pferd sich eben in letzter verzweifelter Kraftanstrengung noch einmal aus den Fluten emporhebt.

Der Sieg von Campo morto ist ohne Zweifel der glänzendste kriegerische Erfolg der stürmischen Regierung Sixtus' IV. gewesen, er hatte Rom in der That vor einer allgemeinen Plünderung bewahrt.

Der Papst befahl daher sofort, eine ganze Bildfläche auf die Verherrlichung dieses Ereignisses allein zu verwenden, und Botticelli wurde ohne weiteres angewiesen, alle übrigen Scenen im vorausgehenden Fresko mit zu verarbeiten. So hat er hier vor allem schon die Berufung des Moses angebracht, welche doch ursprünglich erst im folgenden Gemälde als Typus dienen sollte, der Berufung der ersten Jünger im neuen Testament.

60. Sixtinische Kapelle. Domenico Ghirlandajo. Die Berufung der ersten Jünger.

Pier di Cosimo, der grillenhafte Schüler des Cosimo Rosselli, hat wenigstens die linke Hälfte desselben ausgeführt und hinter dem vollbärtigen Moses das eigene,

höchst lebendige Porträt angebracht, welches er, wie der Blick der Augen deutlich erkennen läßt, nach dem Spiegel gemalt hat.

Domenico Ghirlandajo war der einzigste unter seinen Landsleuten, der in Rom kein Fremdling mehr war, als ihn Sixtus IV. zur Ausmalung seiner Hauskapelle berief; er hatte schon mehr als fünf Jahre früher mit seinem Bruder David zusammen in der vaticanischen Bibliothek gemalt, wo heute noch im Erdgeschoß des Palastes Nicolaus' V., in der sogenannten Floreria, einige zweifelhafte Spuren seiner Thätigkeit vorhanden sind. Auch in der Sixtinischen Kapelle ging ja die Auferstehung Christi zu Grunde, als die Eingangswand zusammenbrach, aber die groß-

61. Ghirlandajo. Detail aus der Berufung der ersten Jünger.

artige Berufung der ersten Jünger hat sich noch ziemlich unversehrt erhalten (Abb. 60). Was keinem seiner Vorgänger bisher gelungen, ist in diesem Fresko zur That geworden: eine feierlich-ernste Stimmung ruht über dem Ganzen. Von Bewegung überwältigt, sind Petrus und Andreas in die Knie gesunken vor der ehrfurchtgebietenden, unbeschreiblich edel und schön empfundenen Erscheinung Christi. Völlige Hingabe drückt sich in Mienen und Gebärden des Cholerikers Petrus aus, tiefe Andacht beseelt den greisenhaften Andreas. Die Teilnehmer links, welche wie ein Chor die Haupthandlung der Mitte begleiten, scheinen Idealgestalten zu sein, aber zur Rechten hat der treffliche Ghirlandajo seine Landsleute dargestellt, die Florentiner Kolonie in Rom, die stets sehr zahlreich und bedeutend gewesen ist (Abb. 61). Der Erzbischof von Florenz, Rainaldo Orsini, der seine Tage in Rom verbrachte, wird der geistliche Herr im violetten Mantel ganz im Vordergrunde sein; neben ihm erscheint der

Grieche Argyropulos und wiederum neben diesem der wackere Giovanni Tornabuoni, den Ghirlandajo noch einmal in seiner berühmten Chorkapelle in S. Maria Novella gemalt hat. Welch ein tüchtiges Geschlecht, und wie schlicht und wahr ist es hier geschildert; man liest ihnen allen den Stolz und die Freude aus den Augen, mit welcher sie vor ihrem Lieblingskünstler erschienen sind, um sich im Bilde in der päpstlichen Kapelle verewigt zu sehen. Ein trübes Grau verschleiert heute die bergumsäumte Flußlandschaft, wo im Mittelgrunde ein Gehülfe Ghirlandajos links den Ruf der ersten Jünger von den Netzen, rechts die Erwählung des Jakobus und Johannes geschildert hat.

62. Sixtinische Kapelle. Cosimo Rosselli. Die Gesetzgebung auf Sinai.

Auch in der Gesetzgebung auf Sinai und in der Bergpredigt sind die Farben nachgedunkelt und zum größten Teil zerstört. Von all dem goldenen Glanz, der einst gerade diese Fresken zierte und ihnen besondere, unverdiente Anerkennung vom Papste eintrug, ist nichts mehr erhalten. Sie zeigen sich heute vielmehr ganz offen in aller ihrer Mittelmäßigkeit, nachdem der reiche Goldauftrag, durch den Rosselli nach Vasaris Erzählung seine Schwäche zu verdecken suchte, verschwunden ist. Schon in der Komposition fehlte diesem Florentiner jegliches Geschick; gleichwertig stellt er die Scenen nebeneinander, und es gelingt ihm nicht, auch nur für eine derselben unser Interesse zu erregen. Die typologischen Beziehungen sind dagegen mit größter Treue aufrecht erhalten, Gesetz und Evangelium nach uralten Mustern einander gegenübergestellt. Von Engelscharen umringt, überreicht Gott-Vater dem knieenden Moses oben auf Sinai die Tafeln des Gesetzes, während ein wenig tiefer sein Begleiter Josua schlafend die vierzig Tage und vierzig Nächte verbringt (Abb. 62).

Dann erscheint Moses am Fuße des Berges, wiederum von Josua gefolgt, wie er die Tafeln des Gesetzes zerschmettert, während das abtrünnige Volk sich anbetend und reigentanzend um das goldene Kalb geschart hat. Im Hintergrunde rechts wird in kleinen Verhältnissen das Strafgericht geschildert, links aber erscheint Moses schon mit den neuen Gesetzestafeln, ‚und er wußte nicht, daß der Strahlenglanz Gottes auf seinem Antlitz ruhte'. Vor der lichtumflossenen Stirn des Patriarchen wendet sich das Volk mit erhobenen Händen und Mänteln ab, und wir lesen deutlich die Ueberraschung im Gesicht des Patriarchen, der diese Haltung nicht begreift.

63. Sixtinische Kapelle. Cosimo Rosselli. Die Bergpredigt Christi.

Im Bilde der Bergpredigt Christi hat Vasari mit Recht die heute leider arg zerstörte Landschaft des Pier di Cosimo gerühmt, der sich schon in der Mosesgruppe im Durchgang durchs rote Meer seinem Meister weit überlegen zeigt (Abb. 63). Alles Figürliche hat dagegen Rosselli ausgeführt oder noch schwächeren Kräften, als er selber, überlassen. Schon sinkt die Sonne links hinter den Bergen, und ihr letzter Schein vergoldet das dunkle Grün der Bäume und Sträucher und den Kirchturm hoch oben auf dem Berge; ein kleiner Windgott treibt rechts die Abendwolken zur Seite, und die Vögel suchen ihre Nester auf. Aber Christus predigt noch immer, und seine Zuhörer sind noch nicht ermüdet. Andächtig lauschend sitzen die Frauen, wie in der Predigt des Stephanus in der Nicolauskapelle, scharenweise auf der Erde, zu dem auf einem Hügel stehenden Heiland emporblickend, der mit fast mürrischer Miene seine Lehren erteilt. Die zahlreichen Porträte beleben ein wenig die einförmige Versammlung, unter welcher vor allem zwei hochragende Männer im Vordergrunde durch die Würde und Vornehmheit ihres Auftretens unsere Aufmerksamkeit auf

sich lenken. Ja, links in der Ecke entdeckt man in dem bartlosen Manne mit der schwarzen Kappe sogar ein Selbstporträt Rossellis, der sich ganz ebenso noch einmal

64. Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli. Die Vernichtung der Rotte Korah.

in S. Ambrogio in Florenz gemalt hat. Rechts heilt Christus, nachdem er mit seinen Jüngern vom Berge herniedergestiegen ist, den vor ihm knieenden Aussätzigen; aber nirgends offenbart Rosselli seine Schwäche deutlicher als hier, wo auch kein

Hauch des Lebens die steife, andächtig-gleichgültige Versammlung beseelt und der graubärtige Petrus, der noch die traditionelle Perücke trägt, sogar vollständig verzeichnet ist.

65. Sixtinische Kapelle. Pietro Perugino. Die Schlüsselübergabe.

Im alten Testament hat Botticelli das Leben des Moses, im neuen Testament hat Perugino das Leben Jesu fortgesetzt, und beide Meister zeigen sich in diesen inhaltlich so bedeutungsvollen Gemälden auf der Höhe ihrer Kunst. In der Be-

strafung der Rotte Korah, welche nichts anderes als die Wahrung der priesterlichen Gewalt und Würde fremden Eingriffen gegenüber bedeutet, ist die Uebertragung der Schlüsselgewalt an Petrus vorbildlich angedeutet (Abb. 64). Das, was noch im alten Bunde unter schweren Kämpfen erobert und verteidigt werden mußte, ist im neuen Testament zur Vollendung geführt und zur glorreichen That geworden. Der dramatisch bewegte Vorgang, den Botticelli schilderte, spielt auf freiem Platze, vor dem treu kopierten Triumphbogen des Constantin und gliedert sich auch äußerlich dem Auge in drei getrennte Scenen. In der Mitte vor dem Altar erscheint

66. Selbstporträt des Perugino und ein päpstlicher Hofbeamter. (Detail aus der Schlüsselübergabe.)

der zornige Moses, mit hocherhobenem Herrscherstab die Strafe des Himmels herabflehend auf die falschen Priester, welche sich mit unreinen Händen dem Altar Gottes genaht haben. Entsetzt taumelt der kühnste von allen zurück, mit fürchterlichem Aufschrei stürzt ein anderer zu Boden, während ein dritter das glühende Haupt, auf welches das Feuer vom Himmel herniedergefallen ist, verzweiflungsvoll im Sande verbirgt. Rechts im Hintergrunde schwingt Aron in unerschütterlicher Ruhe sein Räucherfaß, und vor ihm eilt Eleasar, der Priester, von dannen, die Pfannen der Verbrannten am Altar aufzuhängen. (4. Mose 16, V. 1—40.)

Auf beiden Seiten setzen sich die Strafgerichte fort. Rechts wird, von einer unbarmherzigen, mit Steinen bewaffneten Menge umringt, der Flucher herausgeführt, auf welchen der zornige Moses eben die Hände legen will, zum Zeichen, daß der Unglückliche dem Gesetz verfallen. (3. Mose 24, V. 10—23.)

Links öffnet sich die Erde vor dem Machtgebot des von so viel Verdammungsurteilen selbst im Innersten erschütterten Patriarchen, und Datan und Abiram stürzen mit lautem Geschrei in die Tiefe hinab. Aber über ihnen erscheinen auf Wolken wandelnd Eldad und Medad (4. Mose 11, V. 26), die im Lager geweissagt haben und doch errettet werden, weil auch der Laie den Namen Gottes verkünden darf, ohne in die priesterlichen Rechte der Leviten einzugreifen.

Wie das Reinigungsopfer des Aussätzigen, wie Pharaos Untergang im roten Meere, so hat auch die Vernichtung der Rotte Korah eine bestimmt nachzuweisende Beziehung auf die Zeitgeschichte. Andrea Zamometic, der Erzbischof von Krain,

67. Sixtinische Kapelle. Luca Signorelli. Das Testament des Moses.

hatte sich, in seiner Erwartung, Kardinal zu werden, getäuscht, eben zu der Zeit gegen Sixtus IV. aufgelehnt, als dieser auch von äußeren Feinden bedrängt wurde. Ja, er war so weit gegangen, in Basel gegen den Papst ein Konzil zu berufen und Francesco von Savona einen Sohn des Teufels zu nennen. Gegen solche Anmaßung wendet sich die dräuende Inschrift oben über dem Constantinsbogen: ‚Niemand maße sich die Rechte des Moses und des Aron an', und die Vernichtung der Rotte Korah, die Steinigung des Fluchers verherrlichen den glänzenden Triumph über das aufgelöste Konzil und seinen unglücklichen Anstifter, der sich im Kerker selbst den Tod gegeben haben soll. Die Sorge des Papstes für Rom und seine großartige Bauthätigkeit, seine politischen und kirchenpolitischen Erfolge, kurz, die glorreichsten Züge und Ereignisse seiner Regierung haben im Freskencyklus der Sistina ein höchst seltsames Denkmal gefunden. Aber wie kann es uns überraschen, dort Anspielungen auf die Zeitgeschichte zu finden, wo die Zeitgenossen selbst so zahlreich auftreten, wo es fast in jedem Fresko von Porträtgestalten wimmelt?

Auch Botticelli hat rechts und links in den Nebenscenen seiner wild bewegten Schilderung entfesselter Leidenschaften und zerstörter Naturgesetze zahlreiche Bildnisse vornehmer Hofherren angebracht und neben dem Prälaten rechts in der Ecke, schräg über dem richtenden Moses, nach allgemein gültiger Malersitte sich selber gemalt. Er trägt ein schwarzes Barett und einen schwarzen, goldschattierten Kittel, blickt ein wenig vorgebeugt scharf zur Seite und erregt unsere Teilnahme durch den liebenswürdigen, leicht melancholischen Ausdruck seiner jugendlichen Züge.

Eine Würde und Größe ohnegleichen, eine wahrhaft himmlische Ruhe verklärt Peruginos Schlüsselübergabe in wirkungsvollstem Gegensatz zu Botticellis tieferregter Schilderung (Abb. 65). Ein Heldengeschlecht schöner Jünglinge, charaktervoller Männer, ehrwürdiger Greise nimmt an der bedeutungsvollen Handlung teil; zur äußersten Rechten haben sich außerdem Perugino selbst, die Architekten der Sistina mit Zirkel und Richtmaß und einige andere Zeitgenossen eingefunden. Im Hintergrunde erhebt sich auf einem freien Platze der kuppelgekrönte Tempel von Jerusalem, und etwas abseits zur Rechten und Linken sind zwei Triumphbögen aufgebaut, deren Inschriften Sixtus IV. als einen zweiten Salomo preisen. Die kleinen Figuren im Mittelgrunde verdienen wenig Beachtung; sie stellen die Geschichte vom Zinsgroschen dar und den Versuch der Juden, Jesum zu steinigen. Dagegen nehmen die mächtigen Gestalten des Vordergrundes unsere ungeteilteste Aufmerksamkeit in Anspruch (Abb. 66). Sie äußern alle Teilnahme und Andacht, nur der schwarzbärtige Judas greift mit der Hand in den Säckel und blickt mit grimmigem Ernst aus dem Bilde heraus. Petrus ist in die Knie gesunken, dankbar und ernst blickt er zu Christus empor, der ihm mit milder Freundlichkeit die mächtigen Schlüssel überreicht. Gleich hinter ihm erscheint Johannes, ein herrlicher Jüngling mit lang herabwallendem Lockenhaar, ganz von neidloser Freude und liebender Hingabe erfüllt, die seelenvollste Schöpfung Peruginos in dem ganzen Gemälde. Die zwei Apostel neben ihm hat dagegen einer seiner zahlreichen Schüler ausgeführt, und die Charakterköpfe der zwei Alten hinter Christus kann niemand anders gemalt haben als Signorelli, der das Fresko, welches deutliche Spuren eines frühen Verfalls zeigt, vielleicht in späteren Jahren restaurieren mußte.

Das priesterliche Geschlecht des Stammes Levi, dessen Rechte in der Bestrafung der Rotte Korah so nachdrücklich verteidigt werden, dessen geheiligte Machtstellung auf Erden in Peruginos Schlüsselübergabe so glänzend begründet wird, ist auch von Signorelli in den letzten Thaten des Moses ganz besonders charakterisiert worden. Das herrliche Gemälde, welches mit der größten Sorgfalt in allen Einzelheiten vollendet wurde, schließt das Leben des Moses ab und steht in enger typologischer Beziehung zu Rossellis letztem Abendmahl an der Wand gegenüber. Wie Moses noch einmal die zwölf Stämme Israels zusammenruft, ihnen sein Testament zu geben, so versammelt auch Jesus zum Abschied noch einmal die zwölf Jünger um seinen Abendmahlstisch, ihnen das letzte und größeste seiner heiligen Gebote zu geben: liebet Euch unter einander, wie ich Euch geliebet habe!

An der Fülle des zu verarbeitenden Stoffes ist aber auch Signorellis Kompositionstalent gescheitert; es wimmelt schon im Vordergrunde seines Gemäldes von Figuren, und erst allmählich gelingt es dem Auge, die einzelnen Vorgänge zu scheiden (Abb. 67). Rechts thront auf erhöhtem Sitz, vor dem man die Bundeslade mit dem

Manna erblickt, der greise Patriarch, von seinem lauschenden Volke umringt, links empfängt der knieende Josua den Hirtenstab. Im Hintergrunde, oben auf dem Berge Nebo, erblickt man eine seltsam ergreifende Gruppe, einen Engel und einen Menschen, den lebensmüden Moses und den Boten Gottes, der mit gesenktem Finger dem Greise die ganze Herrlichkeit des gelobten Landes zeigt, das sein Fuß nicht mehr betreten soll. Dann sehen wir den alten Mann einsam und gedankenvoll vom Berge herniederschreiten, und hinten im Thalgrunde haben sich schon die Juden wehklagend

68. Signorelli. Der Stamm Levi. (Detail aus dem Testament des Moses.)

um den Leichnam ihres Führers geschart. Was aber bedeutet der Jüngling, der fast völlig nackt, nur mit einem leichten Mantel über der Schulter in der Mitte des Vordergrundes auf einem Baum sitzend erscheint (Abb. 68)? Ein vornehmer, fast ganz von hinten gesehener Jüngling steht vor ihm und hat die Rechte redend erhoben, ein alter Kahlkopf beugt sich über ihn und ist im Begriff, an den Fingern irgend eine Sache zu demonstrieren, eine junge Frau steht etwas abseits mit einem Knaben auf der Schulter und redet mit dem Blick des Auges, wo die anderen Worte verschwenden. Aber der Jüngling giebt auf niemand acht. Leicht nach vorne gebeugt, das Auge mit dem Blick unendlicher Sehnsucht, bedingungsloser Hingabe auf den lesenden Moses gerichtet, hat er die Welt um sich vergessen, die es vergebens versucht, ihn ihren Interessen wieder zuzuwenden. Es ist der Stamm Levi, den hier

Signorelli allein von den zwölf Stämmen Israels schon durch seine Nacktheit charakterisiert hat, denn er allein soll von allen arm sein und kein Erbteil besitzen. (4. Mose 18, V. 23.) Und ihm hat eben Moses seinen Segen erteilt mit den Worten: Wer zu seinem Vater spricht, ich sehe ihn nicht, und zu seinem Bruder, ich kenne ihn nicht, und zu seinem Sohne, ich weiß nicht, die halten deine Rede und bewahren deinen Bund. (5. Mose 33, V. 9.) Dadurch, daß der Künstler diese Worte sofort in Handlung umgesetzt hat, daß er den Jüngling allein unbekleidet darstellte in so vornehmer Umgebung, gab er uns ein Zeichen, ihn zu verstehen. Aber diese Verherrlichung eines priesterlichen Stammes, der sich mit völliger Selbstverleugnung dem Dienste Gottes hingiebt und allem Irdischen entsagt hat,

69. Sixtinische Kapelle. Cosimo Rosselli. Das letzte Abendmahl.

konnte für Sixtus IV., seine Kardinäle und Prälaten nur einen stillen Vorwurf bedeuten, denn mit dem Bewußtsein ihres göttlichen Berufes auf Erden war ihnen auch der Geist der Armut, der Liebe, des Gehorsams längst verloren gegangen.

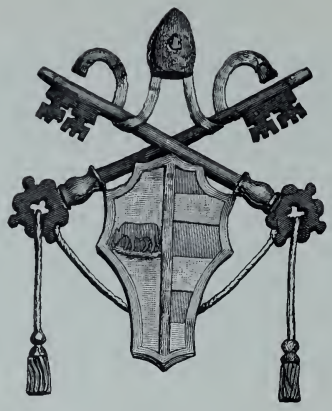
Unter allen Arbeiten Cosimo Rossellis in der Sixtinischen Kapelle hat Vasari nur der kunstvollen Perspektive des achteckigen Saales einiges Lob erteilt, in welchem der Florentiner Meister das letzte Abendmahl geschildert hat (Abb. 69). Man braucht in der That diese schwächliche Leistung nur mit den älteren Fresken Ghirlandajos und Castagnos in Florenz zu vergleichen, um für Cosimo Rosselli die richtige Würdigung zu finden, von Lionardo gar nicht zu reden! Selbst das Teufelchen, welches dem Verräter im Nacken sitzt, setzt ganz einfach die Tradition des Mittelalters fort, und das andächtige Element ist in dieser Versammlung völlig gleichgültiger Menschen so vorherrschend, daß kein einziger es wagt, seinem wirklichen Denken und Empfinden Ausdruck zu verleihen. Aber man muß solche Behandlungen des tiefsinnigen Gegenstandes kennen, um den ganzen Wert einer Schöpfung Leonardos begreifen

zu können, wo das Wort ‚einer unter Euch wird mich verraten' wie ein Blitz die Anwesenden trifft, dessen Funken in ihren Herzen Liebe und Schmerz zugleich entflammen und ihnen allen die brennende Frage auf die Lippen drängt: ‚Wer ist's, wer ist's?'

Mit der Vollendung des Bilderschmuckes der Wände hat die Sorge Sixtus' IV. und seiner unmittelbaren Nachfolger für die päpstliche Hauskapelle keineswegs ihren Abschluß gefunden. Unter Innocenz VIII. wurden die Fenster mit gemalten Glasscheiben verziert, und Antoniasso Romano hat die Thüren am Hauptportale der Kapelle mit längst zu Grunde gegangenen Gemälden geschmückt. Am Seitenausgange rechts zur Sakristei hinüber, die Innocenz VIII. erbaut hat, bezeugt das Borgiawappen endlich die Thätigkeit Alexanders VI., unter dem die kirchlichen Feiern in der Sistina zu ihrer glanzvollsten ceremoniellen Ausgestaltung geführt worden sind. Wurden doch damals alle hohen Feste, die wenigen ausgenommen, an denen sich der Papst öffentlich in St. Peter zeigte, in der Sistina gefeiert. Allerheiligen und Allerseelen, die vier Adventssonntage und die Weihnachtsnacht führten den Papst und seinen Hof in dieser Kapelle zusammen, die Kerzenweihe am zweiten Februar und die Segnung der Palmen am Palmsonntag wurde hier begangen. Ja, alle die uralten heiligen Gebräuche der stillen Woche haben sich jahrhundertelang in der Sistina vollzogen. Schon am Gründonnerstag trug der Papst in feierlicher Prozession das Sakrament aus der großen Palastkapelle in die kleine und holte es von dort am Charfreitag zurück, nachdem die tiefernste Ceremonie der Anbetung des Kreuzes vollendet war. Dann sah man den halbdunklen Kapellenraum jegliches Schmuckes beraubt, die ganze Altarwand war mit mächtigem Vorhang verdeckt, und die schwermütig-klagenden Weisen der uralten Kreuzanbetungs-Gesänge tönten von der versteckten Sängertribüne herab.

Man muß die Sixtinische Kapelle einmal gesehen haben, wenn irgend ein Kultusakt den weiten stillen Raum belebt, den das Geräusch des Tages nur von ferne berührt. Wenn sich dann die Meßfeier der Wandlung nähert und die Akolythen mit brennenden Kerzen am Altar knieen, wenn der Papst vom Thron herabgestiegen ist und sich entblößten Hauptes am Faldistorium niedergelassen hat, wenn alle Kardinäle und Prälaten im weiten Umkreis auf die Knie gesunken sind, die Chorgesänge nicht mehr tönen und endlich die Hostie am Hochaltar sich feierlich über dem Haupte des Priesters erhebt, dann ruht eine unbeschreiblich ernste Weihe über dem durch Kunst und Kultus zwiefach geheiligten Raume. Man meint, die Vergangenheit wäre noch einmal wieder Gegenwart geworden, und dieselben Gestalten, die so ernst und schweigend von den Wänden herniederschauen, hätten wieder Gestalt und Leben gewonnen und knieten dort vor uns in den glänzenden Kostümen ihrer Zeit, deren Schnitt und Farbe die langen Jahrhunderte hindurch nicht verändert worden ist. Wie ein phantastisches Traumbild nimmt dieser seltsame Anblick unsere Sinne gefangen, eine Geisterwelt aus längst vergangenen Tagen in die Gegenwart zurückgebannt, scheint den von Weihrauchnebeln umdüsterten Kapellenraum zu füllen, wo sich im Augenblick kein Laut bewegt, wo nur das matte Licht der Kerzen unruhig am Altar flattert. Da werden die Tage Sixtus' IV. vor unseren Augen lebendig wie nie zuvor, und wenn der Blick über dies einzigartig fesselnde Bild

hinweg hinaufschweift zu den halb erloschenen Bildern an den Wänden, da wird uns auf einmal der unauflösliche Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, zwischen Schein und Wirklichkeit in dieser Kapelle klar, und wir begreifen, warum die ganze Hofgesellschaft Sixtus' IV. in diesen Fresken auftreten mußte, warum die Bilder so reich sind an persönlichen Beziehungen zum Papste selbst und den merkwürdigsten Ereignissen seiner Regierung. Die kulturgeschichtliche Bedeutung des großartigsten Bilderkreises der Renaissance können wir in der That erst in einem solchen Augenblick ermessen, mögen wir die Schönheit der Erscheinung und die Tiefe und Fülle der Gedanken auch schon längst verstanden und bewundert haben.



70. Wappen Alexanders VI. (Borgia.)

Viertes Kapitel.

Innocenz VIII. und Alexander VI.

Die Pilgerscharen, welche im Jubiläumsjahre 1500 von nah und fern so zahlreich nach Rom strömten, daß alle Bewohner des Erdkreises in einer einzigen Stadt versammelt zu sein schienen, mußten ihre Vorstellung von der Welt der Wunder, die sich ihnen aufthat, und wäre sie noch so phantastisch gewesen, durch die Wirklichkeit übertroffen sehen. Zwar gaben die stolzen Hügel, die heiligen Ruinen, die Raphaels Freund Castiglione wenige Jahre später so ergreifend besungen hat, die hundert Jahre früher einen Brunellesco die Gegenwart vollständig vergessen ließen, der ewigen Roma noch immer das Gepräge; aber in wundersamstem Kontrast zu all den düsteren Zeugen einer schicksalsvollen Vergangenheit hatte sich mitten auf den Trümmern der alten Welt eine neue glänzende Stadt erhoben, deren Herrlichkeiten die Pilger an eine neue Weltherrschaft Roms glauben machen mußten. Ein starkes Menschengeschlecht, das vom Leben erlaubtes und verbotenes mit gleicher Kühnheit forderte, das genießen wollte und zu genießen verstand, hatte sich, von Glück- und Ruhmessehnsucht getrieben, in der heiligen Stadt zusammengefunden, und am Hofe des Statthalters Christi auf Erden sah man die Pracht und die Sitten römischer Kaiser sich erneuern. Es schien, als müsse das alte Rom mit seinen ehrwürdigen Traditionen und all seinen glorreichen Denkmälern einer neuen Zeit zum Opfer fallen, deren Willenskräfte ungeschwächt, deren Bedürfnisse schrankenlos und deren phantastische Träume von Reichtum, Glanz und Schönheit durch keine Wirklichkeit übertroffen werden konnten.

Noch weideten die Rinderherden mitten in der Stadt auf dem Marsfelde und auf dem Forum Romanum, und die stolzen Trümmer der Kaiserpaläste auf dem Palatin hatten barbarische Hände noch nicht berührt. Die Siegessäulen Trajans und Marc Aurels, die Triumphbögen Constantins und des Septimius Severus, zahllose Ruinen von Tempeln und Thermen predigten noch in stummer, erschütternder Sprache den grausamen Wechsel der Zeiten, die Größe und den Verfall der stolzen Hauptstadt der Welt. Ja, die Humanisten träumten von einem neuen Reiche der alten

Götter, und die Dichter sangen unermüdlich den Preis jeder neuen Statue, die man dem Schoße der Erde entriß, und deren Besitz sich die Kirchenfürsten streitig machten. Selbst die Phantasie der Architekten, Bildhauer und Maler, die Herolde und Propheten der neuen Zeit, füllte sich mit Bildern aus dem alten Rom, dessen Monumente sie alle von Brunellesco und Giuliano da San Sallo bis auf Bramante und Michelangelo durchforscht, gezeichnet und nachgeahmt haben, dessen unvergleichlich stimmungsvolle Landschaft im Bezirk der Mauern selbst und darüber hinaus einem Pinturicchio zuerst die Aufgabe nahe legte, Eindrücke der Natur in der Kunst zu verkörpern.

Aber riesenhaft hoben sich über den armseligen Behausungen der römischen Bürger, den engen schmutzigen Gassen, den verwitterten Türmen und den ungeselligen Burgen des Mittelalters die Paläste der neuen Papstgeschlechter empor, und staunend blieben die Pilger vor dem Schlosse von San Marco und der eben erst vollendeten Cancelleria stehen, und man sagte ihnen, daß auf diesen Wunderbau der Kardinal Riario eine fabelhafte Summe verwandt hatte, die er einmal von Franceschetto Cibo, dem Sohne Innocenz' VIII., im Spiel gewann. Was mochten nur erst diese Fremdlinge beim Anblick St. Peters und des vaticanischen Palastes empfinden, welchen seit Nicolaus V. jeder Papst mit neuen Wundern geschmückt hatte? Wie ein gewaltiges Bollwerk beschützte die Engelsburg jenseits des Tibers den heiligen Bezirk, wo Petrus den Märtyrertod erlitten haben sollte; wie ein Riesendom, eine Festung und eine Stadt zugleich that sich der Vatican mit seinen Türmen und Zinnen und Säulenhallen vor dem erstaunten Blicke der Pilger auf. Den Anblick der Kunstschätze drinnen im päpstlichen Palast, in der Sixtinischen Kapelle und in der Engelsburg, wo Pinturicchio eben seine Malereien beendet hatte, hat man ihren Augen wohl nicht gegönnt, aber durften sie nicht am Apostelgrabe beten, sahen sie nicht in St. Peter alle Herrlichkeiten bei einander, die nur immer jede Kunst im Laufe der langen Jahrhunderte hervorgebracht hatte? Die langen Reihen antiker Säulen gaben der fünfschiffigen Anlage den weiträumigen Charakter, die düster leuchtenden Mosaiken der Apsis und der Hochwände die eigentümliche Stimmung. Welch eine unsägliche Pracht von Mosaik und Marmor strahlte dem Eintretenden entgegen, wie unzählige Kapellen, Tabernakel und Grabdenkmäler füllten den geweihten Raum! Ueber dem Hochaltar erhob sich das Ciborium Sixtus' IV., der auch an das linke Seitenschiff die glänzende Chorkapelle angebaut hatte; in der über und über mit Mosaiken geschmückten Kapelle Johanns VII. zeigte man das Schweißtuch der hl. Veronika, auf dem Altar Pius' II. sah man das Haupt des Apostels Andreas, und im Tabernakel Innocenz' VIII. wurde die heilige Lanze bewahrt. Wie viele Erinnerungen an das erste Christentum, wie viele Schätze aus allen Ländern der Erde, aus jeder Periode der christlichen Zeitrechnung, wie viele Reliquien umschloß dieser ehrwürdige Tempel, dessen Atrium die Gräber ganzer Papstgenerationen füllten, wo man in der Mitte das Riesengrab eines deutschen Kaisers erblickte, welches der Porphyrdeckel vom Sarkophag eines römischen Imperators verschloß. Wenn dann der Papst sich zeigte, die dreifache Krone auf dem Haupte, welche seine unvergleichliche Machtstellung auf Erden als geistlicher und weltlicher Fürst symbolisierte und, von seinem Hofstaat umringt, ganz in den goldschimmernden weißseidenen Mantel gehüllt, segnend und grüßend über

der Menge dahinschwebte und endlich als Statthalter Christi am Altar über dem Apostelgrabe erschien, wo er allein nur die Messe feiern durfte, dann mochte der Fremdling, von Bewegung überwältigt, in die Knie sinken, und solch ein Anblick schien ihm durch die Mühsal der langen gefahrvollen Reise nicht zu teuer erkauft. Aber wenn er endlich meinte, in Rom dem Himmel näher zu sein, als anderswo, und seines gesicherten Seelenheiles sich zu freuen begann, dann verwirrten neue Eindrücke seine Sinne, die ihm so unbegreiflich waren, wie der Anblick dieser Stadt, deren Gegenwart ebenso gewaltig schien, wie ihre Vergangenheit. Festliche Aufzüge, Kriegsspiele und Stiergefechte von unerhörter Pracht belebten die Straßen und Plätze und störten den Frieden der melancholischen Trümmerwelt, wo sonst nur Dichter und Philosophen geträumt, die Schatzgräber umherstöberten und fremde Künstler nach vergessenen Baumotiven suchten. Der märchenhafte Glanz des Orients nahm damals selbst die Phantasie des gleichmütigen Römers gefangen, wenn Dschem, der Bruder des Großsultans, mit seinem Gefolge auf die Jagd zog, und er erzählte jedem, der es hören wollte, daß nun endlich die alte Prophezeiung zur That geworden sei, welche verhieß, daß der Fürst der Ungläubigen selbst, der Todfeind der Christenheit, als Gefangener des Papstes in Rom erscheinen würde. Aber er wußte noch von anderen Dingen zu sagen. Und wenn der Pilger fragte, wer der vornehmste und ritterlichste unter all den Rittern sei, den jedermann mit Scheu und Ehrfurcht grüßte, dann nannte man ihm Cesare Borgia, den Sohn des Papstes, und wollte er den Namen der schönsten unter den Frauen wissen, ‚die da vast herlich und statlich prangete', so sagte man ihm, es sei Lucrezia, die allmächtige Tochter des Papstes. Wehe ihm, wenn er dann seine Ohren dem flüsternden Gerede nicht verschloß, das über die Sitten Alexanders VI., über das geheimnisvolle Ende des Herzogs von Gandia, über die Verbrechen Cesares und über all die Heiraten Lucrezias die lästersüchtige Stadt erfüllte. Sonst mochte er wankend werden in seinem Väterglauben an eine vollständig verweltlichte Kirche und an einen Stellvertreter Gottes, der Sitte und Gesetz mit Füßen trat. Ueberstand er dann die Schrecknisse der Reise und war er der Pest entronnen, die damals ganz Italien verheerte, dann berichtete er in der Heimat staunenden Zuhörern von den unerschöpflichen Wundern der ewigen Stadt, von den unerhörten Dingen, die dort täglich geschahen, und endlich vergaß er selber gar im Kampfe des täglichen Lebens, was er gesehen und erlebt, und nur hin und wieder noch stieg das Bild der Petersstadt in seiner Erinnerung empor, ein glänzendes Traumbild, das seinen Geist verwirrte, das ihm den Atem raubte, an dessen Wirklichkeit er selber nicht mehr glauben konnte.

Alexander VI. und nicht Innocenz VIII. hat der Kunst des ausgehenden Quattrocento das Gepräge verliehen, aber auch der Genueserpapst aus dem Geschlechte der Cibo begünstigte, soweit es seine indifferente Natur gestattete, die zahlreichen Architekten, Bildhauer und Maler, welche, zum Teil noch von seinem Vorgänger gerufen, in Rom verweilten. Wurde doch überdies der wankelmütige Charakter des Papstes gänzlich von dem eisernen Willen des Giuliano della Rovere, des großartigen Beschützers der Künste und Wissenschaften, beherrscht, der damals selber den Umbrier Perugino in seinem Palaste bei den Apostoli beschäftigte. Aber gerade die großartigen Bauten, welche Innocenz VIII. im Vatican aufführen ließ, die

Palastfassade, welche auf den Petersplatz sah und seine Lieblingsschöpfung, der Belvedere, der sich mitten in der Campagna auf einer Anhöhe nach dem Monte Mario zu erhob, sind heute zu Grunde gegangen oder vollständig umgebaut. Jacopo da Pietrasanta wird als Architekt dieses reizend gelegenen, zinnengekrönten Lustschlosses genannt, dessen Name schon die unbeschreibliche Fernsicht andeutet, welche man von hier über die unendliche Campagna und ihre edelgezogenen Hügellinien bis zum schroff emporsteigenden Soracte hin genießt. Ueber der Eingangspforte der Palazzina prangte das buntfarbige, von Engeln getragene Wappen des Papstes, das man heute im Saale der freien Künste im Appartamento Borgia erblickt, eine Robbiaarbeit, aus deren Werkstatt auch die Majolikafliesen hervorgegangen waren, welche die Fußböden der Zimmer bedeckten. Andrea Mantegna und Pinturicchio haben den Belvedere mit Fresken geschmückt. Nur mit Mühe war es dem Kardinal Giuliano gelungen, den berühmten Meister von Mantua für einige Jahre seinem Beschützer, dem Francesco Gonzaga, abwendig zu machen. Aber Fürst und Künstler unterhielten eine rege Korrespondenz, und die Briefe Mantegnas an seinen Herrn geben uns unschätzbare Einblicke in das Leben und Treiben am römischen Hofe und in den Charakter des Papstes, der niemals Geld hatte, seinen Maler zu bezahlen. Sie bezeichnen aber auch den Ernst und Eifer, mit welchem Mantegna an die neue, umfangreiche Arbeit ging, die seinen Namen in Rom für alle Zeiten unsterblich gemacht haben würde, wenn nicht barbarische Hände am Ausgang des vorigen Jahrhunderts die Privatkapelle Innocenz' VIII. und ihren köstlichen Freskenschmuck erbarmungslos zerstört hätten. ‚Um Eurer Herrlichkeit willen,' schrieb Meister Andrea am 15. Juni 1489 an seinen fürstlichen Herrn, ‚bin ich vom Papst und seinem ganzen Hofe gern gesehen, aber irgend eine Belohnung habe ich bis heute noch nicht erhalten, und man hat mir kaum meine Auslagen ersetzt. Das Werk ist groß für einen Mann allein, der Ehre einlegen will, vor allem hier in Rom, wo so viele unterrichtete und treffliche Leute sind. Und wie beim Wettrennen der erste den Preis erhält, so werde ich ihn wohl als letzter erhalten, wenn es Gott gefällt.'

Im Jahre 1490 wurde endlich der Belvedere fertig, dessen Bau der Papst gleich nach seiner Thronbesteigung begonnen hatte, die Kapelle Mantegnas wurde Johannes dem Täufer feierlich geweiht und der Künstler mit geringem Lohn und vielen Lobeserhebungen nach Mantua entlassen.

Die ziemlich ausführlichen Beschreibungen der Kapelle vor ihrer Zerstörung lassen uns den Verlust eines der glorreichsten Denkmäler der römischen Renaissance nur noch schmerzlicher beklagen, aber sie geben uns wenigstens gegenständlich einen Begriff von dem Inhalte des Dargestellten. Im Tambour der kleinen, mit gemaltem Gitterwerk verzierten Kuppel des quadratischen Raumes sah man vielleicht in ganz ähnlicher perspektivischer Verkürzung, wie noch heute in der Camera degli Sposi in Mantua, fünfzehn Fruchtkränze tragende Putten; die vier Evangelisten schmückten die vier Lünetten, und darüber an der Decke schwebte das Wappen Innocenz' VIII. Vier Rundfensterchen gliederten die vier Arkadenfelder über dem Gebälk, und hier erblickte man jedesmal rechts und links ein Paar der Tugenden ‚von einer Grazie und Anmut, daß es nicht auszusprechen war'. Den vier welt-

lichen und den drei geistlichen Kardinaltugenden hatte Mantegna nach eigenster Erfindung eine neue hinzugefügt, welche er launig die Diskretion nannte in unverkennbarer Anspielung auf die Sparsamkeit des Papstes. ‚Male die Geduld daneben,‘ riet Innocenz VIII. dem Künstler, der ihm mit großem Freimut die Bedeutung dieser Allegorie selbst erklärt haben soll.

An der Fensterwand der Kapelle sah man, von Engeln getragen, nur die Dedikationsinschrift Innocenz' VIII.; gegenüber an der Altarwand war die Taufe Christi gemalt, um welche sich eine Schar erwartungsvoller Täuflinge in den mannigfaltigsten Stellungen und Gebärden eingefunden hatte. Die Seitenwand über dem Hauptportal schmückte eine Santa Conversazione im Stile der Venezianer, und hier sah man Innocenz VIII. selbst, wie Sixtus IV. in der Sixtinischen Kapelle, zu den Füßen der Madonna knieen, vom Apostelfürsten huldreich empfohlen. Der Eingangswand gegenüber setzte sich endlich in der Enthauptung und im Gastmahl des Herodes, welches man, in kleineren Verhältnissen ausgeführt, im Hintergrunde erblickte, die Geschichte des Täufers fort, und hier hatte Mantegna ein ganzes Heer römischer Soldaten angebracht, wie sie uns schon in den Emeritani in Padua im Martyrium des hl. Jacobus begegnen. Mit solcher Sorgfalt und Liebe, so rühmt Vasari, waren Gewölbe und Wände dieser Kapelle ausgemalt, daß die Bilder eher Miniaturen als Freskogemälden glichen, und spätere Beschreibungen heben hervor, es sei unmöglich, sich von der Schönheit und dem Reichtum des ornamentalen Schmuckes dieser Kapelle einen Begriff zu machen, ohne sie gesehen zu haben.

Glücklicher als Mantegna, dessen ruhmreicher Name heute in Rom überhaupt nicht mehr genannt wird, ist Pinturicchio, Peruginos Gehilfe in der Sistina, gewesen, obgleich auch seine damals im Belvedere entstandenen Malereien bis auf trümmerhafte Reste der Zerstörung anheimfielen. Aber wir begegnen den glänzenden Spuren dieses Künstlers, der unter Alexander VI. mehr als ein Jahrzehnt die Geschicke der römischen Malerei bestimmte, noch heute überall in den Kirchen und Palästen Roms. Und doch enthüllten gerade diese Fresken im Belvedere eine völlig neue Seite im Kunstcharakter Pinturicchios, völlig neue Aufgaben waren in ihnen der Malerei überhaupt gestellt. Landschafts- und Städtebilder hatte sich der Papst als Dekoration für eine seiner Loggien gewünscht, die erhabene Schönheit der römischen Natur, welche sich hier oben dem freien Blicke des Auges so herrlich entfaltete, wollte er auch durch die Kunst verklärt und verkörpert sehen. Man sah die Stadtbilder von Rom, Florenz, Neapel, Mailand und Venedig nach Art der Flamländer als Landschaften behandelt, und alle Welt war entzückt. Aber ihre Schönheit rettete sie nicht vor der Zerstörung, und heute erinnern nur noch stark übermalte Deckendekorationen und einige Lünettenbilder — Putten, welche Wappen und Embleme der Cibo emporhalten — im Statuensaale des Museo Pio-Clementino an Innocenz VIII. und seinen Maler, nachdem der architektonische Charakter des Belvedere, eine Festung nach außen, ein Tempelchen heiteren, vornehmen Lebensgenusses im Inneren, schon unter Julius II. durch Bramantes großartige Bauten vollständig verloren gegangen ist.

Einen freigebigeren Beschützer, wie Mantegna in Innocenz VIII., hat Filippino Lippi, der talentvolle, phantasiebegabte Sohn Fra Filippos, in dem Kardinal von

Neapel, Oliviero Caraffa, gefunden, in dessen Auftrage er gleichfalls am Schlusse der achtziger Jahre, von Lorenzo de' Medici aufs wärmste empfohlen, eine Kapelle im rechten Seitenschiff der Dominikanerkirche von S. Maria sopra Minerva ausgemalt hat, wo zwanzig Jahre früher Kardinal Torquemada den Klosterhof mit jenem glänzenden Bilderkreise geschmückt hatte, der heute spurlos zu Grunde gegangen ist. Die oberitalienische, die toskanische und die umbrische Malerschule haben sich also in ihren tüchtigsten Vertretern, in Mantegna, Filippino, Perugino und Pinturicchio unter dem Pontifikat Innocenz' VIII. in Rom berührt, während in der Skulptur die Lombarden das Feld behaupteten. Unter dem Einflusse Andrea Bregnos entstanden damals zahlreiche Grabmäler und Tabernakel, das reizende Gelschränkchen Innocenz' VIII. in Santi Quattro und der große Ciboaltar in S. Maria della pace. Aber das monumentale Bronzedenkmal seines Oheims, das allerdings erst im Jahre 1493 vollendet wurde, hatte Giuliano della Rovere dem Florentiner Antonio Pollajuolo übertragen.

Heimische Künstler begrüßten Filippino auch in der Minerva, doch sind ihre Werke heute verschwunden und zerstört. Ueber dem Hochaltar prangte ein Tafelbild Fra Angelicos, der auch in einer der Kapellen eine Verkündigung gemalt hatte. Fresken Ghirlandajos zierten die Grabkapelle der Tornabuoni, und noch jetzt ist hier das köstliche Marmormonument erhalten, das Mino da Fiesole für ein jung verstorbenes Glied dieser altflorentinischen Familie gearbeitet hat. In einem Briefe an Filippo Strozzi, dessen Geschlechtskapelle er später in S. Maria Novella in Florenz ausgemalt hat, berichtet Filippino selber, wie wohl es ihm in Rom erging, und wie fürstlich der Aufwand war, den der Kardinal für seine Kapelle machte. ‚Ich habe hier wirklich einen guten Herrn gefunden,' schreibt er am 2. Mai 1489, ‚der mir so viele Freundlichkeiten erweist und mich so gut hält, daß ich um nichts in der Welt mir einen anderen wählen würde. Meine Arbeit befriedigt ihn, und er giebt viel dafür aus, ohne an irgendwelche Ersparnis zu denken. Eben macht man den Marmoraltar, an dem allein schon die Arbeit gegen 250 Goldflorinen kosten wird. Die Kapelle könnte überhaupt nicht schöner sein und nicht reicher in ihrer Farbenwirkung. Das Paviment ist aus Porphyr und Serpentin gearbeitet in den zierlichsten Mustern, und eine reiche Marmorbrüstung schließt die Kapelle ab.'

Das kleine Caraffaheiligtum ist im wesentlichen noch heute so erhalten, wie es Filippino geschildert hat; nur der finstere Reformpapst Paul IV., dessen Grabmal auch ein Teil der Malereien zum Opfer gefallen ist, erscheint wie ein unwillkommener Eindringling, der die liebenswürdige Harmonie dieser heiteren Renaissanceschöpfung stört. Die hohe Balustrade trägt noch den reinen Charakter der Frührenaissance, während die goldenen Ornamente des marmornen Altarrahmens sich in ihrem Formenreichtum der Hochrenaissance nähern. Die lustigen Putten endlich, welche hoch oben auf den Kapitälen der den Eingangsbogen der Kapelle tragenden Pfeiler stehen, zeigen aufs deutlichste den Stil Verrocchios und verraten uns damit die Werkstätte der ganzen Marmorarbeit, die keine andere als eine florentinische gewesen sein kann.

Die Heiligen, welchen die Kapelle geweiht ist, Maria und Thomas von Aquino, bestimmten natürlich die Wahl des Stoffes. Ueber dem Altar sieht man zunächst die Verkündigung, an welcher der fromme Kardinal von Thomas von Aquino selbst

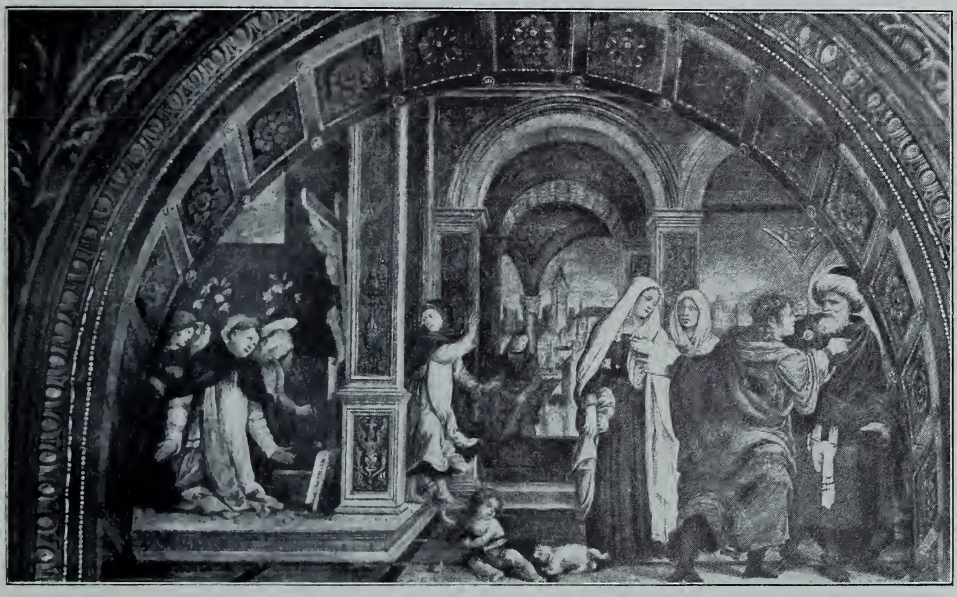
empfohlen in demütig knieender Haltung teilnimmt (Abb. 71), rechts und links erscheinen gleichmäßig verteilt die zwölf Apostel, in wild bewegter Aktion der Himmelskönigin nachschauend, welche, von fackelschwingenden und musizierenden Engeln umdrängt, über dem Altar in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt. Die Gemälde der linken Kapellenwand wurden dem Grabmal des Caraffapapstes geopfert, reizende Poesieen, wie Vasari sich ausdrückt, die Filippinos fruchtbare Phantasie alle

71. S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi. Die Verkündigung.

selbst erfunden hatte. Hier sah man in seltsamen Allegorieen, die an Giottos Erfindungen in der Capella dell'Arena erinnern, den Glauben, welcher den Unglauben in Fesseln legt, die Hoffnung, welche die Verzweiflung unterjocht, und eine Reihe anderer Tugenden, welche das Laster, das ihnen entgegengesetzt ist, besiegt haben. Die Wand gegenüber wird durch reich ornamentierte Pilaster flankiert und durch ein antikes Gebälk zweigeteilt. Oben im Arkadenfelde wird eine Legende aus dem Leben des hl. Thomas illustriert, unten wird in figurreichem Bilde sein Sieg über alle Häretiker verherrlicht.

In der ornamentalen Gliederung der viergeteilten Gewölbedecke hat Filippino

seiner Dankbarkeit gegen Lorenzo de' Medici Ausdruck verliehen, der dem alten Fra Filippo eben in Spoleto ein glänzendes Marmordenkmal hatte errichten lassen und seinen Sohn dem Kardinal Caraffa so warm empfohlen hatte, daß dieser erklärte, er würde Filippino wählen, und wenn sich ihm die berühmtesten Maler des griechischen Altertums zur Verfügung stellten. Zwischen dem kunstvoll verschlungenen Geäste der Gewölbegurten erblickt man den edelsteingeschmückten Ring, die berühmte Impreſe der Medici, der das Auge so oft in den Stanzen Raphaels im Vatican begegnet, mit welcher das Gewand von Botticellis Pallas im Palazzo Pitti über und über besäet ist. Die vier Sibyllen in den Gewölbefeldern, die Tiburtina, die Hellespontica, die Delphica und die Cumaea, gelten heute als



72. S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi. Ein Wunder des h. Dominicus.

Arbeiten eines Schülers, des Raphaellino del Garbo, und haben am meisten durch Uebermalung gelitten, aber auch die schlecht beleuchtete Altarwand hat ihre ursprüngliche Farbenwirkung fast völlig eingebüßt. In der Verkündigung sind alle Farben vor allem in den Gesichtern vollständig verwaschen, nur der charaktervolle Kopf des Stifterkardinals erfreut sich dank seiner besonders sorgfältigen Technik einer leidlichen Erhaltung. Wären die Seitenstücke rechts und links nicht so vollständig übermalt, würde Filippino als Landschaftsmaler wahrscheinlich einem Pinturicchio den Rang streitig machen, und in den Aposteln würde man den tiefgehenden Einfluß des Melozzo da Forli feststellen können, der sich im innigen Ausdruck der die Assunta in rasendem Fluge umzingelnden Engel aufs deutlichste kundgiebt.

Besser erhalten und beleuchtet und vollständig originell in der Erfindung sind die zwei Fresken der rechten Wand, denen der reiche architektonische Hintergrund

einen besonders festlichen Charakter verleiht. Oben links in einem kleinen Kapellenraume kniet St. Thomas, von lilientragenden Engeln begleitet, betend vor einem Crucifixus, der den Heiligen mit den Worten begrüßt: bene scripsisti de me, Thoma (Abb. 72). Ein Ordensbruder flieht entsetzt davon, während gegenüber schon ein Jüngling mit flatternden Haaren und unordentlich über die Schultern geworfenen Gewändern staunenden Zuhörern das Wunder verkündigt. In der Mitte des Vordergrundes sieht man ein ähnliches Intermezzo, wie in der Bergpredigt Cosimo Rossellis: ein halbnaktes Putto wird von einem Pudel angegriffen und hat erschreckt sein Frühstück fallen lassen. Diese Episode, auf welche sich das Auge des Beschauers

73. S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi. Verherrlichung der Lehre des h. Dominicus.

unwillkürlich zuerst richtet, kündet sofort die Auffassung Filippinos an, dessen Gemälde in lauter Einzelheiten zerfällt, die der geschlossene architektonische Rahmen nur mühsam zusammenfügt. Die Nebenpersonen rechts drängen sich dem Auge stärker auf, wie der Hauptvorgang links, weil sie größer gemalt sind, aber die perspektivische Behandlung wirkt nicht überzeugend. Jeder Mittelpunkt fehlt, und ein organischer Zusammenhang zwischen dem Wunder und seiner Verkündigung ist nicht vorhanden. Die Verzückung, welche sich in Mienen und Gebärden des hl. Thomas ausspricht, streift schon die Uebertreibung, die den Genuß der späteren Werke Filippinos beeinträchtigt, während die junge Frau im lang herabhängenden weißen Schleiertuch mit dem Rosenkranz in der erhobenen Linken durch dieselbe sinnige Anmut entzückt, wie die frühen Madonnenbilder des Meisters.

Unendlich viel höher als Komposition steht das untere Fresko, welches Vasari die Disputation des Thomas von Aquino genannt hat (Abb. 73). Der lehrhafte Stoff, der in Rom in der Luft lag und hier überdies in allen Einzelheiten vorgeschrieben gewesen zu sein scheint, ist aufs glücklichste in einer ernsten Versammlung gedankenvoller Charakterfiguren gleichsam überwunden worden. Warum sollen wir denn alle die Inschriften lesen, die auf zahllosen Tafeln und Büchern angebracht sind, warum müssen wir die Namen der Abtrünnigen wissen, deren Lehren durch die Weisheit des ‚Doctor universalis' zu nichte geworden sind? Man begnügt sich gern, im ganzen die klare Komposition, die vornehme Farbenwirkung zu genießen und sich im einzelnen in die charaktervollen Köpfe im Vordergrunde und die reizenden Veduten des Hintergrundes zu vertiefen. Entdecken wir doch links den alten Basilikenbau des Lateran mit der Statue Marc Aurels auf dem weiten Grasplatze, die Sixtus IV., mit einem neuen Postament versehen, dort hatte aufstellen lassen, blicken wir doch rechts weit in die römische Campagna hinaus, wo sich eine mächtige, halbzerstörte Burg des Mittelalters erhebt und der trotzige Soracte aus blauer Ferne herüberwinkt. Aber als Allegorie im großen Stile, als einzige Komposition, die in gewissem Sinne auf eine andere weltberühmte Disputa vorbereiten kann, erregt Filippinos Fresko doch auch gegenständlich ungewöhnliches Interesse.

Nun giebt es nichts, das uns Verständnis und Würdigung dieses Gemäldes schneller erschließen könnte, als ein Vergleich mit Francesco Trainis Altarbild in S. Caterina in Pisa, wo Thomas von Aquino in ganz ähnlicher Weise als Inbegriff aller himmlischen und irdischen Weisheit verherrlicht wird. Den Prozeß der Aufnahme alles Wissens, die Verarbeitung und die Mitteilung an andere hat der Trecentist unendlich viel naiver und einfacher zum Ausdruck gebracht, als der Meister des ausgehenden Quattrocento. Die Uebermittelung der Inspiration geschieht durch goldene Strahlen, die, von Christus ausgehend, direkt oder in den vier Evangelisten, in Moses und Paulus sich brechend, im Kopfe des Heiligen mit der Philosophie des Plato und des Aristoteles zusammentreffen, die ihre Gedanken in gleicher Weise, durch Strahlen, von unten her heraufsenden. In seinen Schriften, die er aufgeschlagen im Schoße zeigt, hat der gelehrte Dominikaner ausgesprochen, was er gedacht, studiert und innerlich erlebt, sie erleuchten nun wieder die Menschheit zu seinen Füßen und vernichten die Lehre des Erzketzers Averroes, der unten ausgestreckt im Staube liegt.

Ob Filippino Trainis Bild gekannt hat, wissen wir nicht, jedenfalls hat ihm aber der großartige Triumph des Thomas von Aquino in der spanischen Kapelle in Florenz vorgeschwebt, als er an die Komposition seines Freskobildes ging. Hier scharen sich die Heiligen des alten und neuen Bundes um den Thron des Völkerlehrers, die weltlichen und geistlichen Kardinaltugenden schweben, ihre Symbole emporhebend, in der Luft, und zu seinen Füßen sitzen, in ernste Gedanken versunken, die Ketzer Averroes, Arius und Sabellius. Filippino behielt die Grundgedanken bei. Er läßt links vom Heiligen, dessen idealen Typus er grausam realisiert hat, Theologie und Philosophie erscheinen, rechts sieht man Klugheit und Grammatica, augenscheinlich als Symbolik der Mittel aufgefaßt, durch welche sich Thomas sein Wissen als Theologe und Philosoph erworben hat. Zu seinen Füßen windet sich

in ohnmächtigem Zorn Averroes, der weißbärtige Riese links im Vordergrunde ist Arius, der kurzgeschorene Alte rechts, der gedankenvoll zu Boden blickt, Sabellius. Andere Ketzer erscheinen links und rechts, deren Namen wenig bedeuten, aber unter den Porträtgestalten läßt sich wenigstens der Künstler selbst bestimmen. Sein vornehmer geistvoller Kopf, den eine rote Kappe ziert, erscheint gleich hinter Arius und zeigt denselben träumerisch sinnenden Ausdruck, der uns im jüngeren Porträt der Brancaccikapelle in Florenz so eigentümlich fesselt. In seinen Porträtgestalten — man betrachte nur den würdigen Dominikaner ganz rechts in der Ecke —

74. S. Maria in Araceli. Pinturicchio. Der Tod des h. Bernardin.

offenbart Filippino noch das edle Maaß, die zarte Empfindung, die seinen Jugendwerken eigen, in den Idealtypen aber macht sich schon jetzt innerlich und äußerlich die fieberhafte Unruhe, die Hast und Uebertreibung geltend, welche den Genuß seiner Fresken in der Strozzikapelle so arg beeinträchtigt.

Zu derselben Zeit, als Kardinal Caraffa seine Kapelle in S. Maria sopra Minerva ausmalen ließ, restaurierte Marco Barbo die kleine Kirche Santa Balbina. Der Kardinal von S. Croce, Mendoza, ließ seine Titelkirche wiederherstellen und hier zur Erinnerung an die im Jahre 1492 wieder aufgefundene Kreuzreliquie von einem umbrischen Meister die heute bis auf wenige Figuren in der linken Ecke völlig übermalte Legende des hl. Kreuzes an der Halbwölbung der Apsis in Fresko ausführen. Schon früher hatte Pinturicchio die Kapelle der Buffalini in Araceli vollendet und hier die Wunderthaten des Bernardino da Siena verherrlicht,

des größten Schülers des hl. Franz von Assisi. So konnten die alten Rivalen, Dominikaner und Franziskaner, sich rühmen, auch in Rom ihrem Orden und seinen größten Vertretern würdige Kult- und Ruhmesstätten gegründet zu haben.

Wenn Pinturicchio seine wohlerhaltenen Malereien in der ersten Kapelle rechts der legendenreichen Franziskanerkirche von Araceli wirklich, wie heute angenommen wird, gleich nach Vollendung der Sistina gemalt hat, so begegnet uns hier der umbrische Künstler, der zehn Jahre später alle Maler in Rom in der Gunst Alexanders VI. überflügeln sollte, zum ersten Male als selbständiger Meister. Der volle Zauber einer Jugendarbeit, wo der Künstler noch so unbewußt gestaltet und mit höchstem Eifer auch das Nebensächliche selber malt, erfreut in den Fresken von Araceli, und wenn die Abendsonne durch das gotische Fensterlein dringt und ihre letzten Strahlen die Farbenpracht an den Wänden verklären, dann ruht eine unsagbar feierliche Stimmung über dem kleinen Heiligtum, und die freundlichen Gestalten Pinturicchios beleben sich mit einem wunderbaren Schein der Wirklichkeit. Oben in den vier Gewölbefeldern sieht man die vier Evangelisten, liebenswürdige Idealtypen alter und junger Männer, welche lesen und schreiben, forschen, sinnen und schauen.

75. Pinturicchio. Porträt eines Buffalini.

Auf dem schmalen Felde der Fensterwand zur Rechten ist das Wunder von Alverna dargestellt: kniend empfängt der hl. Franziscus von dem Kruzifix in den Wolken die Nägelmale Christi, und in seinen idealisierten Zügen lesen wir trotz aller Zerstörung noch deutlich den Ausdruck höchster, unaussprechlicher Verzückung. Ein Ordensbruder nimmt an der Vision teil, um sie vor den Menschen zu bezeugen, wie Josua den Moses auf den Berg Sinai begleiten mußte, und im kleinen Fresko unter dem Fenster scheint ein Franziskaner schon erstaunten Zuhörern das große Wunder zu erzählen, dessen einfach innige Schilderung die Grundstimmung angiebt für den ganzen Freskencyklus.

Links vom Fenster gegenüber empfängt Bernardin das Ordenskleid des hl. Franz. Sein ganzer weltlicher Besitz an Kleidern, Büchern und Geräten liegt zerstreut am Boden, während er sich selber nackt und bloß dem Dienste Gottes weiht.

Die Darstellung der Lünettenwand gegenüber ist nicht so sorgfältig gemalt und wenig übersichtlich komponiert. Rechts sehen wir St. Bernardin, weltflüchtig, in heilige Lektüre vertieft, im Walde sich ergehen, dessen grünen Boden ein bunter Teppich von Frühlingsblumen deckt, während ein Wässerlein leise vom Felsen herabplätschert. Die guten Bürger von Siena haben sich in gemessener Entfernung

aufgestellt und blicken mit scheuer Bewunderung auf den frommen Sohn ihrer eigenen Stadt, der nichts von ihrer Gegenwart merkt und seine jugendlichen Glieder wie ein zweiter Johannes der Täufer nur in ein flockiges Tierfell gehüllt hat.

Prächtige Gebäude begrenzen den freien Platz, auf welchem das Begräbnis Bernardins geschildert wird (Abb. 74). Zur Linken eine reiche Loggia, in der Mitte ein Kuppel-

76. S. Maria in Araceli. Pinturicchio. Verherrlichung des h. Bernardin.

bau wie in Peruginos Schlüsselübergabe; rechts endlich sieht man das Haus der Buffalini mit ihrem Wappen, dem Stierkopf über der Thür. Krüppel und Blinde, Ordensbrüder und eine teilnehmende Menge haben sich um den toten Heiligen geschart, im Vordergrunde liegt das berühmte Bambino, die wunderwirkende Reliquie von Araceli, friedlich schlummernd auf der Erde, von links her naht sich der Stifter der Kapelle, ein würdiger Herr in weitärmeligem pelzbesetzten Mantel, dem ein Page das Schwert voranträgt (Abb. 75). Gegenüber sieht man seine Söhne, einen Jüngling und einen Knaben, denen die Freude aus den Augen leuchtet, in dieser Versammlung erscheinen

zu dürfen. Kurz, ein farbenreiches Bild aus alten Tagen entwickelt sich vor unseren Augen, dessen friedliche Schönheit nur die elenden Krüppel stören, deren häßliche Gebrechen schon Fra Angelico mit unendlich viel mehr Takt und Schönheitsgefühl zu verbergen verstanden hatte.

Am 20. Mai 1444, an der Vigilie des Himmelfahrtstages, als die Brüder eben im Chor die Strophe des Magnificat sangen: Pater, manifestavi nomen tuum hominibus, war Bernardin in Aquila auf der Reise nach Neapel mit einem Lächeln auf den Lippen gestorben, und schon im Jahre 1450 wurde er von Nicolaus V. kanonisiert. Das große Fresko über dem Altar, welches den Charakter der Kapelle vorwiegend bestimmt, knüpft an diese Thatsache an, denn Bernardin hält ein aufgeschlagenes Buch empor, auf dem dieselben Worte stehen, die seine ganze Thätigkeit zusammenfassen, und über dem Heiligen erscheint in einer Engelsglorie der gen Himmel fahrende Erlöser (Abb. 76). Wie lehrhaft und schwer verständlich ist Filippinos Glorie des Thomas von Aquino durch alle die Anspielungen, Allegorieen und Bücherinschriften, wie einfach und beglückend wirkt dagegen die Verherrlichung des wandernden Volkspredigers mitten in der unbeschreiblich schönen Landschaft. Hebe deine Augen auf und bete an, das ist alles, was Pinturicchios Schöpfung uns zu sagen hat, dessen ruhige Schönheit Auge und Herz allein beschäftigt, da die einzigen Handlungen — Bernardin, der einen Streit zwischen den Buffalini und den Baglioni schlichtet; Bernardin, der von der Kanzel herab dem Volke predigt — in kleinsten Verhältnissen ausgeführt, vollständig im Hintergrunde verschwinden.

77. Pinturicchio. Ludwig von Toulouse.

Alle Welt kannte noch die milden, von Arbeit und Askese verzehrten Züge des größten Jüngers des hl. Franz, so ist er weit individueller gebildet, wie seine Begleiter Ludwig von Toulouse und Antonius von Padua, dessen heute noch erhaltenes Bild schon Benozzo Gozzoli an eine der Kapellenwände von Araceli gemalt hatte. Antonius genießt allein mit strahlend erhobenem Auge den Anblick der Vision; mit erhobener Rechten lehrend und mahnend, in eindringlicher Rede den Jesusnamen verkündigend, ist Bernardin als Prediger und Lehrer des Volkes geschildert, während der in reichen priesterlichen Gewändern und aller Jugendschönheit prangende Bischof von Toulouse still, zufrieden und ganz versunken in einem heiligen Buche liest (Abb. 77).

Die sonnige Schönheit des erwachten Frühlings, der selige Friede eines

Himmelfahrtstages schwebt über den grünen Thälern, den baumbesetzten Wiesengründen, den blauen Bergen und dem stillen See. Leise und klingend wie ein Frühlingslied senkt sich der Engel Lobgesang auf die schöne Welt herab, still und feierlich, milde segnend, seine Wundenmale zeigend, schwebt der Gekreuzigte und nun Erhöhte, von Cherubim umringt, zum Himmel empor (Abb. 78). Wie anders hatte kurz vorher Melozzo dasselbe Thema der Himmelfahrt behandelt, und doch wie berechtigt erscheint auch Pinturicchios idealisierte, feierlich andächtige Auffassung gegenüber jener von innerer und äußerer Bewegung getragenen, von Seligkeit und Sehnsucht tief erregten Schöpfung des großen Meisters von Forli.

Um 1485 schon wird Pinturicchio die Buffalinikapelle vollendet haben, nun sehen wir ihn während der Regierungsjahre Innocenz' VIII. abwechselnd im Dienst der Cibo und der Rovere thätig. Aber sowohl im Palast von S. Apostoli — heute Palazzo Colonna —, wie im Palast des Domenico della Rovere an der Piazza Scossacavalli — heute Palazzo dei Penitenzieri — sind nur noch ganz geringe Reste von den Decken- und Wandmalereien des umbrischen Meisters übrig geblieben, und die Grabkapelle, welche sich Lorenzo Cibo gleich nach seiner Kardinalskreierung in S. Maria del Popolo ausmalen ließ, ist völlig umgebaut worden. Andere Freskomalereien Pinturicchios, vor allem die Landschaften im Belvedere, teilten dasselbe Los, und erst aus den Tagen Alexanders VI. ist uns ein Denkmal erhalten, welches von Pinturicchios Bedeutung als größter Dekorationsmaler der Frührenaissance einen Begriff geben kann und zugleich das Verhältnis des Borgiapapstes zu den Künsten aufs glänzendste charakterisiert.

78. Pinturicchio. Christus in der Glorie.

Die Interessen Alexanders VI. waren weniger gemeinnütziger Art wie die der Rovere, und seine Bauunternehmungen in Rom beschränkten sich fast ganz auf Befestigung und Verschönerung der Leostadt, auf Engelsburg und Vatican. Antonio da San Gallo, der ältere, welcher nach Vasari in Gemeinschaft mit seinem Bruder Giuliano auch die kunstreich geschnitzte, ganz vergoldete Kassettendecke von S. Maria Maggiore ausgeführt haben soll, baute das Grabmal Hadrians zu einer Festung mit Mauern, Türmen, Vorwerken und Wassergräben um und stellte gleichzeitig den damals unbedeckten Korridor wieder her, der auch heute noch Engelsburg und Vatican verbindet. Damals wurde auch die zweite der beiden Straßen angelegt, welche die Engelsbrücke fortsetzen und auf den Petersplatz münden und Via

Alexandrina (heute Borgo nuovo) genannt, wie die erste Via Sistina (heute Borgo St. Angelo) hieß nach ihrem Erbauer, dem Roverepapst. So erhielt das Straßennetz der päpstlichen Residenz den modernen Charakter, und noch jetzt verraten einige der alten Paläste, wie Giraud Torlonia oder der Palast der Penitenzieri, den ursprünglichen Glanz dieses Stadtviertels, welches einst die prunkende Hofhaltung so vieler Prälaten und Kardinäle belebte. Auf dem Petersplatz schmückte Alexander VI. den Brunnen Innocenz' VIII. mit vier mächtigen vergoldeten Bronzestieren und vollendete die schon von Pius II. begonnene Kanzel der Segenspendung. Beide

79. Appartamento Borgia. Pinturicchio. Die Auferstehung Christi.

Werke fielen dem großen Neubau zum Opfer, und nur noch einige Stierwappen an der Engelsburg und an dem halb verfallenen Korridor rufen uns heute auf dem Wege zum Vatican die Tage Alexanders VI. ins Gedächtnis zurück, die uns dann im päpstlichen Palaste selbst, in den vor kurzem restaurierten Privatgemächern des Borgiapapstes so packend in greifbarer Wirklichkeit vor die Seele treten.

Das obere Stockwerk im alten Palast Nicolaus' V., das Raphael später mit seinen unsterblichen Fresken schmückte, hat Cesare Borgia während der ganzen Regierungszeit seines Vaters bewohnt, der seine Gemächer im unteren Stockwerk herrichten ließ über der Bibliothek Sixtus' IV. Ein damals erst erbauter,

zinnengekrönter Turm vergrößerte und befestigte die Wohnung des Papstes, dem vielleicht das böse Gewissen riet, Festungswerke anzulegen, wo immer er seine Hütten aufschlug. Kein Sonnenstrahl dringt im ganzen Jahre in diese hochgewölbten düsteren Gemächer, aber in den festen Mauern mochte der verhaßte Borgia einer ungefährdeten Existenz sich freuen. Allerdings empfahl sich das ‚Appartamento Borgia', wie man es heute nennt, auch durch seine bequeme Lage zum Wohnsitz des Palastherrn, dem von hier aus die lange Flucht der Ceremonienräume am leichtesten zugänglich war. Lagern sich doch alle diese Prunkgemächer wie im Halbkreis um den Schauplatz des intimsten Privatlebens der Borgia, die kein Mensch betreten konnte, ohne durch eine lange Flucht von Vorzimmern seinen Weg gefunden zu haben.

Auch die Sixtinische Kapelle, in welche den Papst fast wöchentlich die Gottesdienste und Ceremonieen riefen, auf deren Beobachtung er so großes Gewicht legte, liegt in demselben Stockwerk wie die ganze Flucht der großen und kleinen Säle, deren jeder mit einem besonderen Namen eine besondere Bestimmung vereinigte. Der Saal der Päpste schließt nach Westen das Appartamento Borgia ab, dessen ganze Zimmerreihe auf den stillen, grasbewachsenen Hof des Belvedere blickt, und verband ursprünglich durch eine heute unsichtbar gewordene Thür die Privatgemächer des Papstes mit der später durch Bramantes Loggien völlig veränderten Fassade, die auf den Hof des Damasus geht.

Hier trat Alexander zunächst in die kleine Camera dell' Udienza, wo er besondere Audienzen erteilte und mit erlesenen Ratgebern besonders wichtige Dinge beriet. In der Camera del Papagallo daneben, die ihren Namen wahrscheinlich nach ihren Wandmalereien führte, empfing der Papst die kirchlichen Gewänder und begab sich dann in den Saal der Paramente, wo sich die Kardinäle umgekleidet hatten und ihn erwarteten. Dann ordnete sich der feierliche Zug in den einst getrennten, heute verbundenen Räumen der Sala Ducale, wo den herzoglichen Gesandten Gehör erteilt zu werden pflegte, und begab sich durch die Sala Regia, wo die Gesandten der Könige warteten, in die Sixtinische Kapelle, in welcher sich dann endlich das aus weltlichem und geistlichem Prunk wunderbar zusammengefügte Bild in seiner ganzen Herrlichkeit entfaltete.

Unzählige Male hat Johannes Burchard, der deutsche Ceremonienmeister am päpstlichen Hofe, Audienzen, Konsistorien, Prozessionen und kirchliche Handlungen beschrieben, die diese Räume belebten, welche sich wie eine Ringmauer um die geheimen Gemächer des Papstes lagerten. Aber in diese selbst, in die glänzende Zimmerflucht, welche Pinturicchio ausgemalt, wo sich das tägliche Leben der Borgia abspielte, wo ihre Ruhmespläne geschmiedet und ihre Verbrechen ersonnen wurden, hat das Späherauge des wackeren Mannes nur selten einzudringen vermocht. Erst als Alexander VI. gestorben war, öffneten sich diese Thüren brutaler Gewalt, und Don Micheletto, Cesare Borgias Henkersknecht, drang herein, im Auftrage seines schwer erkrankten Herrn zu rauben, was zu rauben war. Welch ein furchtbarer Abschluß dieses furchtbaren Dramas in der langen wechselvollen Papstgeschichte! Noch ruhte die Leiche Alexanders im Sterbezimmer neben dem Gemach der sieben freien Künste, noch gebot die Majestät des Todes den Verwünschungen zu schweigen,

dem Haß und der Habgier innezuhalten. Da drang dies entsetzliche Gezücht von Dieben und Mördern, das in der Schule Cesares jedes Verbrechen gelernt hatte, in die verlassenen Räume ein, und die Geheimgemächer Alexanders VI., deren unsägliche Pracht bis dahin kein profanes Auge gesehen, wurden auf einmal der Schauplatz brutaler Verwüstung. Nur die Teppiche an den Wänden und die Kissen auf dem Boden, schreibt der Chronist, ließen sie zurück, aber in der furchtbaren Hast des Zusammenraffens war doch den Räubern der päpstliche Schatz entgangen, der im Gemache der freien Künste in einer Ebenholzkiste unter einem grünen Teppich verborgen war.

Gegen Ende des Jahres 1492 begann Pinturicchio seine Malereien und Dekorationsarbeiten, die er mit Hülfe zahlreicher Schüler und tüchtiger Handwerker schon im Jahre 1495 vollendet hatte. Es handelte sich im Palast Nicolaus' V. nur um die Ausmalung von drei Gemächern, denn der Saal der Päpste, dessen Kassettendecke schon im Jahre 1500 einbrach und erst unter Leo X. von Perino del Vaga und Giovanni da Udine mit Stuckwerk und Grotesken verziert wurde, ist damals wahrscheinlich unverändert geblieben. Dagegen galt es auch, in der Torre Borgia, im Saal des Credo und im Saale des Sibyllen Wände und Wölbung mit Grotesken und Dekorationen in Chiaroscuro auszuschmücken. Was könnte denn die Phantasie mehr erregen, als eine Wanderung durch diese Papstgemächer des Quattrocento, wo könnten wir lebendigere Aufschlüsse erhalten über Lebensart, Geschmack und Sitten ihrer Bewohner, wie hier, wo Pinturicchio nicht nur die Ideen und Interessen, welche jene seltsame Epoche beherrschten, in seinen Fresken verkörpert hat, sondern auch die handelnden Personen einführte, den Papst selbst, seine Kinder, seinen Hof und endlich die fürstlichen Flüchtlinge, den herrischen Despoten von Morea und den grausamen Türkenprinzen Dschem?

Schon der architektonische Charakter dieser düsteren, hochgewölbten Räume, deren geradlinig fortlaufende Flucht schmale, in Marmor eingefaßte Pforten verbinden, ist höchst eigentümlich und gewinnt durch die Unregelmäßigkeit der Anlage einen malerischen Reiz. Die Wände der einzelnen Gemächer laufen niemals parallel, und ihre heute wieder nach alten Mustern mit Majolikafliesen bedeckten Fußböden liegen niemals auf demselben Niveau. Man schreitet vielmehr vom Saale der Päpste aus in die folgenden Zimmer immer eine Stufe hinab bis an die Turmgemächer, zu denen wiederum eine schmale Marmortreppe hinaufführt. Die einige Meter starken Mauern sind durch riesige, aber wenig zahlreiche Fensteröffnungen durchbrochen, in deren geräumigen Nischen man sich auf heute noch erhaltenen Marmorsitzen, von der übrigen Gesellschaft abgesondert, zu vertraulichen Gesprächen niederlassen konnte.

Der Saal der Päpste, in den man zuerst aus den Loggien Bramantes tritt, trägt in seiner reichen Waffen- und Teppichdekoration, die vorzüglich zu den leichten Stuckwerken des Giovanni da Udine und den heiteren Planetenmalereien des Perino del Vaga an der Decke stimmt, einen besonders festlichen Charakter. Die ursprüngliche Bestimmung dieses Saales, in dem Alexander, seine Vorgänger und Nachfolger Bankette feierten, auch wohl kirchliche Ceremonieen, wie die Weihe des Agnus

Dei, vollzogen, kommt in der verständnisvollen Restauration aufs klarste zum Ausdruck.*) Aber erst im Saale des Marienlebens nebenan, in den man durch eine schmale, mit dem Wappen Nicolaus' V. verzierte Marmorpforte schreitet, fühlen wir uns ganz in die Vergangenheit versetzt, die schwüle Luft der Borgiaepoche weht uns an, und in der düsteren Pracht der Malereien am Gewölbe und an den Wänden meinen wir deutlich Geschmacksrichtung und Charakter des Papstes selbst und seiner Künstler zu erkennen.

Ein breiter Gurt gliedert das Zwillingsgewölbe; Medaillons mit Propheten, deren Weissagung sich jedesmal auf die Darstellung an der Wand darunter bezieht, schmücken die einzelnen Felder; Wappen und Impresen der Borgia in Goldfarben, auf dunkelblauem Grunde ausgeführt, gaben die ornamentalen Muster. Das Wappen des Borgia und Doms, eines verwandten spanischen Geschlechtes, schwebt in der Mitte, rechts und links schließen sich die Gewölbekappen in einer runden Scheibe zusammen, wo zwei korrespondierende Felder mit flammenförmigen Streifen, die beiden anderen mit langzackigen Kronen geschmückt sind, Embleme der Borgia, die sie, wie andere vornehme Familien auch, noch außer ihrem Wappen führten. Der Stier, die Zackenkrone und die Flammenzungen, das sind die Elemente, aus denen sich die Deckendekoration nicht nur dieses Raumes, sondern auch des folgenden zusammensetzt, so zwanglos jedoch und glücklich komponiert, daß man meint, Pinturicchio habe alles das in freier Schaffenslust erfunden. Er hat sich übrigens selber in diesem Gemach nicht allzusehr bemüht, nur der Entwurf des Ganzen und die Farbenkomposition darf auf seine Rechnung gehen, die malerische Ausführung hat er sich überhaupt nur bei einigen Porträtgestalten vorbehalten. Als Marienleben wird man die Darstellungen an den Hochwänden vielleicht am besten einheitlich bezeichnen, welche ein reicher Marmorfries von den unteren Wandflächen trennt, die mit Goldarabesken auf grünem Grunde und gemalten Konsolen verziert sind, auf denen die Gold- und Juwelenschätze des päpstlichen Hauses prangen. Es fehlen nur die kostbaren Teppiche, die Möbel und Geräte, die einst die kahlen Räume füllten, und doch ist die Stimmung des Ganzen so eigenartig glanzvoll und düster zugleich, und

80. Pinturicchio. Porträt Alexanders VI.

*) Das Appartamento Borgia wurde von Leo XIII. unter Leitung des Professor Seitz vorzüglich restauriert und ist erst seit dem Frühjahr 1897 dem Publikum wieder zugänglich geworden.

die Schatten der stolzen Gestalten, die hier die Sorgen und Genüsse ihrer wechselvollen Existenz durchkämpft haben, werden wieder vor unseren Augen lebendig.

Das Studium m einzelnen allerdings muß die Bewunderung herabstimmen, denn die Wandfresken, fast alle von derselben, ziemlich ungeschickten Schülerhand flüchtig al secco gemalt, haben durch die Abblätterung der Farben schwer gelitten. Die oft wiederholten Schilderungen der Verkündigung Marias, der Geburt des Kindes und der Anbetung der Könige sind in der ruhig-andächtigen, der umbrischen Schule von jeher eigentümlichen Weise behandelt und mit kluger Absicht überall in der Landschaft vollständig gleichmäßig durchgeführt, um eine einheitliche Farbenwirkung zu erzielen. Erst die Auferstehung Christi, in welcher nur der Auferstandene vollständig übermalt ist, erregt durch die knieende Papstfigur tieferes Interesse (Abb. 79). Hier hat Pinturicchio selber Hand angelegt und in solider Freskotechnik das Bildnis Alexanders VI. gemalt, welcher, ganz in das weiße, gold- und perlenschimmernde Pluviale gehüllt, der Auferstehung Christi mit so unerschütterlicher Würde beiwohnt, wie etwa einem der täglich sich in seiner Kapelle wiederholenden Meßgebete (Abb. 80 u. 81). Auch die drei jugendlichen Wächter (Abb. 82) sind von derselben Hand in derselben Technik ausgeführt, und sicherlich ist der mittelste von ihnen, der die Farben der Borgia trägt, blau und rot, und aus dem Bilde herausschaut ein Porträt, wahrscheinlich niemand anders, als Cesare Borgia selbst. In der Himmelfahrt Christi und in der Ausgießung des hl. Geistes, in denen sich die andächtige Stimmung fortsetzt, ist der Madonna jedesmal ein Ehrenplatz gegönnt, aber erst in der Himmelfahrt Marias, die den Cyklus schließt, scheint auch die Phantasie des Schülers sich langsam zu erwärmen, und im Porträt des unbekannten Kardinals entdeckt man die Technik und die Kunst des Meisters.

81. Berlin. Kgl. Museen. Porträtbüste Alexanders VI.

Die Gesichtspunkte, welche für die Auswahl der Legendenschilderungen im Saale der Heiligenleben maßgebend gewesen sind, lassen sich heute nicht mehr nachweisen, und ebensowenig kennen wir den Borgiahymnus eines Hofpoeten, welcher den Isis- und Osirisdarstellungen an der Decke zu Grunde gelegen haben muß. Hier oben in den acht Feldern des Zwillingsgewölbes hat ein anderer Schüler Pinturicchios sehr anmutig und naiv den alten ägyptischen Mythus nacherzählt

und die segensreiche Herrschaft des Osiris, seine Vermählung mit der Isis, seine grausame Ermordung durch den Bruder Typhon und endlich das Wunder seiner Verwandlung verherrlicht. Langsam und würdevoll schreitet der Stier aus dem Pyramidengrab hervor, anbetungsvoll neigt sich die erstaunte Menge; wer hätte diese Huldigung des Borgiageschlechtes und ihrer Verdienste um die Menschheit nicht verstehen wollen? Die größere Sorgfalt, welche Pinturicchio gerade auf die Ausschmückung dieses Zimmers verwandt hat, spricht sich nicht nur in dem reichen figürlichen Schmuck der Wölbung aus. Hat doch der Meister die Heiligenlegenden an den Hochwänden fast alle selbst gemalt, ist doch die Marmorarbeit des breiten Frieses so reich und köstlich wie nirgends sonst. Aber auch das Rundbild der Madonna, deren hinreißende Anmut die lästersüchtigen Römer die Legende erfinden ließ, Pinturicchio habe hier die schöne Giulia Farnese porträtiert, ist ein besonders strahlendes Juwel im Zimmer der Heiligenleben, dessen untere Wände heute die kunstvoll eingelegte Spalliera aus der alten Bibliothek Sixtus' IV. ziert.

82. Pinturicchio. Schlafender Krieger.

Ein ganzes Heer von Heiligen, Antonius Abbas und Paulus Eremita, die Madonna selbst und der hl. Sebastian, Susanna, Barbara und Caterina sind zum Schutze dieses merkwürdigen Raumes angerufen worden, und man möchte meinen, es habe in diesen Legendenschilderungen, die ohne weiteres unter einem heidnischen Mythos angebracht sind, jedes Glied der Borgiafamilie seinem besonderen Schutzheiligen eine Huldigung darbringen wollen. Im Besuch des hl. Antonius beim Paulus Eremita hat Pinturicchio seine ganze Kunst als Landschaftsmaler glänzen lassen, und die malerische Ausführung ist überdies von miniaturartiger Feinheit (Abb. 83). Die beiden wackeren Greise haben sich vor der Felsenhöhle des Eremiten zur Mahlzeit niedergelassen, und weil jeder die Ehre des Brotbrechens abgelehnt, das der treue Rabe soeben gebracht, brechen sie das Stück gleichzeitig auseinander. Rechts hinter den andächtigen Begleitern ist das Eremitenglöcklein an einem unbehauenen Baumstamm aufgehängt, links nahen sich drei gehörnte Teufelinnen mit Geierkrallen und Fledermausflügeln, den ahnungslosen Heiligen zu versuchen. Die Verkündigung Marias an derselben Wand, welche überreich ist an anmutigen Erfindungen im einzelnen, fällt gegenständlich aus dem Cyklus der Heiligenlegenden heraus. Sollte sich eine typologische Beziehung zur hl. Susanna gegenüber nachweisen lassen? Jedenfalls bemerkt man, daß die einzige Darstellung aus dem alten Testament der einzigen Schilderung aus dem

neuen gegenübergestellt ist, wie in gleicher Weise die beiden römischen Heiligen Caecilia und Sebastian in Beziehung zu einander gebracht sind.

Der unglückliche Platz über dem Fenster, wohin kein Lichtstrahl dringt, hat von jeher die Würdigung des Martyriums des hl. Sebastian beeinträchtigt (Abb. 84), welches als Komposition und Landschaftsgemälde die berühmte Disputation der hl. Caterina weit übertrifft. Mancherlei fremdartige Einflüsse, Signorellis Charakter, Sodomas Empfindung verbinden sich hier mit der umbrischen Anmut zu einem tiefbeseelten Ganzen. Welch eine Melancholie in der ruinenreichen Campagnalandschaft, welch ein edler, in träumerischer Schwermut sich verklärender Schmerz im Kopfe des

85. Pinturicchio. Besuch des h. Antonius bei Paulus Eremita.

hl. Sebastian (Abb. 85), wieviel Eifer und Bewegung in den geübten, von einem Türken kommandierten Bogenschützen!

Der Ueberfall der hl. Susanna durch die beiden Alten ist mit entzückender Zartheit geschildert, aber in den Räumen eines solchen Papstes, dessen Reliefporträt man in zierlichem Marmormedaillon gleich darunter sieht, erscheint das Bild fast wie eine Ironie (Abb. 86). Der riesige Brunnen in dem von einer Rosenhecke eingefaßten, durch zahlloses Getier belebten Gärtchen ist wohl sicherlich eine Nachbildung der vielbewunderten Fontäne Innocenz' VIII. auf dem alten Petersplatz, die Alexander VI. später mit vier vergoldeten Stieren schmücken ließ.

Die Flucht der hl. Barbara daneben läßt uns kälter. In der Mitte ein mächtiger, mit goldenem Stuckwerk verzierter Turm, links die fliehende Heilige,

84. Pinturicchio. Das Martyrium des h. Sebastian.

rechts der suchende Vater, von zwei Rittern gefolgt — das ist alles, aber im Hintergrunde setzt sich die Erzählung in kleineren Verhältnissen fort.

Mag auch das Martyrium des hl. Sebastian in seiner ernsten geschlossenen Stimmung, in seiner klaren Komposition allen Fresken des Appartamento Borgia überlegen sein, in der figurenreichen Disputation der hl. Caterina, welche die ganze Hochwand dem Fenster gegenüber einnimmt, spricht sich doch der Kunstcharakter Pinturicchios am schärfsten aus, seine Schwächen und Tugenden treten hier ohne weiteres zu Tage (Abb. 87). Die Komposition könnte kaum zerrissener sein, und der Constantinsbogen in der Mitte mit dem Stier als Bekrönung und der huldigenden Inschrift, dem Friedenshüter' hält auch äußerlich die zerstreuten Massen nur mühsam zusammen. Daß es sich in dieser festlichen Versammlung um ernste Dinge handeln könne, will uns wenig einleuchten, wir meinen vielmehr, eine Gesellschaft genußfroher, vornehmer Menschen habe sich zu fröhlicher Maskerade auf dem grünen Wiesenplan versammelt. Aber diese farbenprächtige Schilderung der Sitten und Trachten einer glänzenden Kulturepoche ist einmal Wirklichkeit gewesen, und diese stolzen, prächtigen Gestalten sind nicht alle der Phantasie eines Künstlers und Dichters entsprungen. Sie haben gelitten, genossen und gelebt wie wir, aber vierhundert Jahre sind vorübergegangen, seit sie ihre glänzende Rolle auf der Weltbühne gespielt, seit all diese phantastisch-märchenhafte Pracht die Augen der wundergewöhnten Römer entzückte.

85. Pinturicchio. Der h. Sebastian.

Die Königstochter selbst, das einzige weibliche Wesen unter so viel Männern, bezaubert vor allem durch ihre unschuldsvolle Schönheit und den Freimut, mit dem sie vor allen Weisen und Mächtigen der Erde ihr Evangelium verkündet, und unsere Bewunderung wird zur tiefen Teilnahme, wenn wir hören, daß dies holde Wesen Lucrezia Borgias Züge trägt (Abb. 88). Im Eifer der Rede ist ihr der purpurne Mantel von der Schulter herabgesunken, im blauen Kleide — es sind die Wappenfarben der Borgia — steht sie vor uns, und die Flut goldenen Haares fällt aufgelöst weit über den Gürtel herab. ‚Ihr ganzes Wesen atmet lachende Heiterkeit', so hat ein Zeitgenosse die Tochter Alexanders VI. charakterisiert, so hat sie auch Pinturicchio als heilige Caterina geschildert. Die Weisen, welche eifrig bemüht scheinen, aus ihren Folianten den Kinderglauben der Heiligen zu widerlegen, sind liebenswürdige, aber charakterlose Idealgestalten, wie sie der umbrische Meister so oft wiederholt hat, aber links um den mitten auf dem grünen Plan improvisierten Thron des

jungen Königs haben sich die Zeitgenossen Lucrezias geschart, und rechts gegenüber hat eben ein vornehmer türkischer Reiter auf schneeweißem Pferde Halt gemacht. Zahlreiche Trabanten mit Pferden und Hunden begleiten in buntem Gedränge den hohen Herrn, der jagend hier vorüberstreifte, erstaunt beim Anblick dieses seltsamen Schauspieles innehielt, und dessen Augen nun gebannt auf dem schönen Königskinde ruhen. Der Reitersmann ist niemand anders als Dschem, das Ebenbild seines fürstlichen Vaters Mohammed II., der flüchtige Bruder des nicht minder gefürchteten Großtürken Bajazet, der in freier Jagd so gern den Druck einer glänzenden Ge-

86. Pinturicchio. Die h. Susanna. Detail.

fangenschaft zu vergessen suchte, der, wie Mantegna seinem Herrn nach Mantua berichtete, 20000 Ellen Leinwand auf dem Kopfe trug und durch seine barbarischen Sitten die Römer abstieß und ergötzte. Gegenüber im Vordergrunde neben dem Throne, in packendem Kontrast zu dem Türkenprinzen, tritt ein anderer königlicher Flüchtling auf, Andrea Paleologo, der Despot von Morea, der Enkel des unglücklichen Kaisers Constantin, dem der Anblick all dieser türkischen Pracht tödlichen Haß in der Seele erregen mußte. Der Despot, über dessen souveräne Ansprüche die päpstlichen Ceremonienmeister oft zu klagen hatten, erscheint in malerischem, griechischem Nationalkostüm und blickt so finster wie der unbekannte Türke, der neben Lucrezia auf der anderen Seite des Thrones erscheint. Ganz links in der Ecke endlich, in

87. Pinturicchio. Disputation der h. Caterina.

einem Gewirr von Porträt- und Idealgestalten, entdeckt man das Winkelmaß in der erhobenen Linken, eine breite Goldkette über der Brust, den Architekten der Torre Borgia, vielleicht einer der San Gallo, und neben ihm, bescheiden im Hintergrunde, wird der jugendliche Kopf Pinturicchios sichtbar, der, wie der Blick des Auges erkennen läßt, sein Selbstporträt nach dem Spiegel gemalt hat.

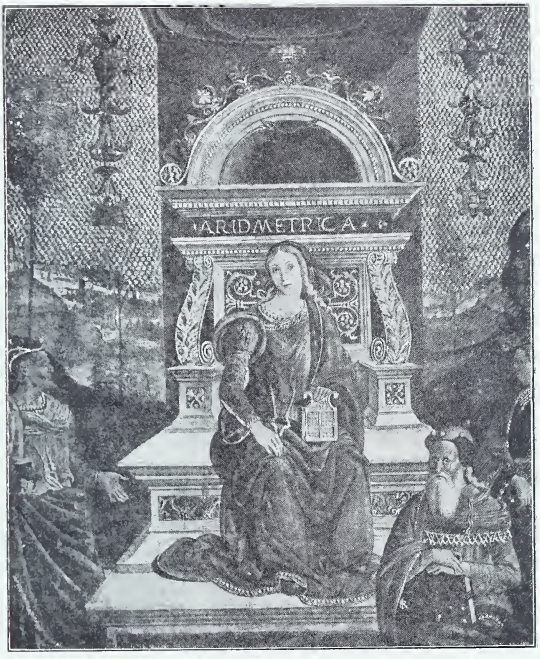
Wenn wir nach der Entwickelung der Groteske, die ihren Namen nach antiken Wandmalereien in neu aufgegrabenen Ruinen, den sogenannten Grotten,

88. Pinturicchio. Die h. Caterina.

erhielt, Beginn und Fortgang der Arbeit im Appartamento Borgia zeitlich bestimmen dürfen, so hat Pinturicchio seine Arbeit im Saale der freien Künste begonnen. Hier ist die Pilasterdekoration noch ganz wie in der Sixtinischen Kapelle in Chiaroscuro auf gelbem Grunde ausgeführt, die reizlosen Muster des Opus Alexandrinum sind einfach auf die unteren Wandflächen übertragen. Im Saale des Heiligenleben dagegen und in dem des Marienlebens drängen sich schon neue Elemente in die alte Dekorationsweise ein, und in der buntfarbigen Pilasterornamentik der Torre Borgia begrüßen wir, in geringen Fragmenten wenigstens, den vollständigen Sieg der Groteske, der dann Raphael in seinen Loggiamalereien den höchsten Triumph bereitet hat.

Das Gemach der sieben freien Künste trägt seinen Namen nach den Malereien

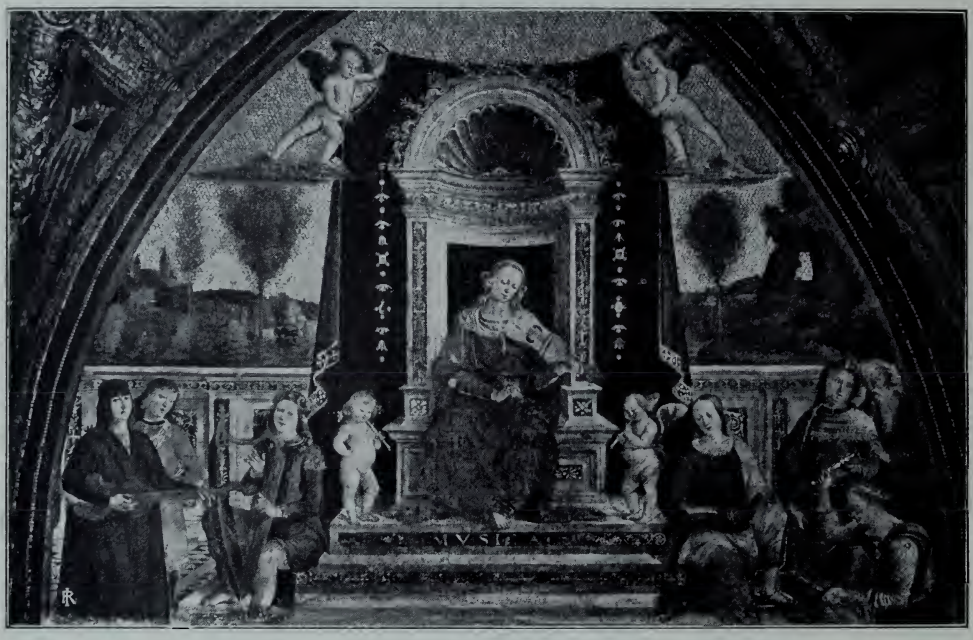
der Hochwände, die, durch Heraufrücken des Marmorfrieses alle um ein gutes Stück verkürzt, überdies noch zum Teil durch Restaurationen völlig zerstört sind. Eine schmale, heute vermauerte und mit den Resten der alten Majolikafußböden geschmückte Thüröffnung führte einst in Alexanders VI. Schlafgemach nebenan, und das Gemach der freien Künste, wo der Papst auch seine Schätze aufbewahrte, hat ihm wahrscheinlich als Arbeitszimmer gedient. Nirgends äußert sich Pinturicchios glückliche Gabe, die ihm ihrem Inhalte nach gegebenen Elemente äußerlich zu einem stimmungsvollen Ganzen zu verbinden, überzeugender als hier, wo sich ein blauer Himmel, ein goldener Sternenglanz zierlichster Ornamente über einer einzigen Landschaft zu wölben scheint, in der sich nebeneinander die Thronsessel der allegorischen Frauen erheben. Ja, im Bogenfelde der Fensterwand gegenüber, wo Rhetorica und Geometria thronen und zwischen beiden Lünetten drei Engel das Borgiawappen emporhalten, hat er sogar das blaue Feld des Wappens in ein grünes umgewandelt, nur um die einheitliche Farbenwirkung nicht zu stören. Arithmetik (Abb. 89) und Musica sind wohl die schönsten unter diesen Allegorieen; Astrologie, Grammatik und Dialektik wurden vollständig übermalt. Auf die oberste Thronstufe der Rhetorik links in der Ecke, die vornehmste unter diesen Frauengestalten mit Erdkugel und Schwert, hat Pinturicchio seinen Namen geschrieben, aber selbst hier scheint sich sein Werk nicht auf die Ausführung der alten und jungen Verehrer erstreckt zu haben, welche den Herrschersitz der hehren Frau umstehen. Nur als er die Musica (Abb. 90) zu malen begann, zu welcher jeder echte Renaissancekünstler ein besonderes Verhältnis hatte, erwärmte sich seine Phantasie, und er hielt sich die Gesellen fern. Die trockene Allegorie wurde unter seinen Händen zu einem reizenden Konzert (Abb. 91), in welchem die Musik die Melodieen spielt. Harfen- und Mandolinenklänge fallen ein, Jünglinge und Greise singen im Chor, und Tubalcain, der mythische Erfinder des melodischen Wohlklanges, begleitet das Ganze mit klingenden, taktbestimmenden Hammerschlägen.



89. Pinturicchio. Arithmetica.

Hat Pinturicchio schon im Zimmer der freien Künste wenig eigenhändige Arbeit aufgewandt, so läßt er uns in den Gemächern der Torre Borgia fast völlig im Stiche, und wir wissen nicht einmal, ob er die Zeichnungen für die Deckendekoration geliefert hat, deren vergoldetes Stuckwerk nach Vasari Pietro Torrigiani

ausführte. Nur im ersten Turmgemach, in den reizenden grotesken Fragmenten des Fensters, das auf den Hof des Portonciu di Ferro geht, erkennt man deutlich des Meisters Hand, während die zwölf Propheten und Apostelpaare oben in den Lünetten mit Recht oder Unrecht einem Meister Piero d'Andrea aus Volterra zugeschrieben werden. Noch handwerksmäßiger sind die Sibyllen und Propheten und die Planetenbilder im zweiten Zimmer ausgeführt, wo, wie im ersten, die ganze Wanddekoration zu Grunde ging, während die reiche, sehr schadhafte Stuckdecke nach den alten Mustern wiederhergestellt werden konnte. In diese Gemächer soll Alphons von Aragon, der Gemahl Lucrezias, nach dem ersten Mordanfall gebracht worden sein, um ihn durch die Nähe des Papstes vor Cesares Händen



90. Pinturicchio. Musica.

zu schützen. Hier wurde er von den Henkern des fürchterlichen Borgia erdrosselt, der selbst als Gefangener in diesen Turm zurückgebracht wurde, der noch heute seinen Geschlechtsnamen trägt. Ja, Sigismondo de Conti bezeichnet es als einen Akt göttlicher Gerechtigkeit, daß Julius II. dem Valentino dasselbe Zimmer als Gefängnis anwies, das er mit dem Blute des neapolitanischen Prinzen befleckt hatte, und hier mochte der Schatten des Ermordeten die Einsamkeit des entsetzlichen Mannes bedrängen, auf dessen Haupt sich das Verderben düster herniedersenkte.

Am 1. December 1495 wurde Pinturicchio durch Landbesitz in der Nähe von Perugia für seine dreijährige Arbeit im Vatican entschädigt, und die Kriegswirren, welche nach dem Einzuge Karls VIII. in Rom den Papst und seinen Hof in Atem hielten, mögen ihn schon früher aus der ewigen Stadt vertrieben haben. Er hat damals in Perugia und Orvieto neue Aufträge angenommen, aber in den

Jahren 1497 und 1498 begegnet er uns aufs neue im Dienste Alexanders VI., in voller Thätigkeit, ein Turmgemach und einige andere Zimmer im Obergeschoß der Engelsburg auszumalen. Ein historischer Gemäldecyklus, wie die Renaissancekunst keinen zweiten geschaffen hat, ist mit diesen Fresken zu Grunde gegangen, denn der Papst hatte gewünscht, von Pinturicchios Hand seine zweifelhaften Erfolge über den französischen König verherrlicht zu sehen und hier dem Künstler die ganze glänzende Hofgesellschaft zu porträtieren befohlen, vor allem Papst und König selbst, Lucrezia und Cesare Borgia, ihren Bruder, den Herzog von Gandia, und viele

91. Pinturicchio. Detail aus der Musica.

andere hervorragende Leute jener Zeit. So sah man in diesem Turm, der sich im Garten der Festung erhob und heute vom Erdboden verschwunden ist, die Begegnung der beiden Herrscher dargestellt, ferner die Obedienzleistung Karls VIII., die Verleihung des Purpurs an zwei französische Kardinäle, die Papstmesse in St. Peter, die Prozession nach St. Paolo und endlich die Abreise des fremden Monarchen, den Cesare Borgia und der Türkenprinz Dschem als Geiseln begleiten mußten. Gegenüber solchem Verluste will der Untergang all der Groteskeu, mit denen Pinturicchio ‚unzählige Gemächer' der Engelsburg ausmalte, wenig bedeuten, aber auch hier empfinden wir schmerzlich, daß das Verbindungsglied zwischen den ersten Anfängen der neuen Dekorationsweise im Appartamento Borgia und ihrer vollendeten Durchführung in den Loggien Raphaels unwiederbringlich verloren gegangen ist.

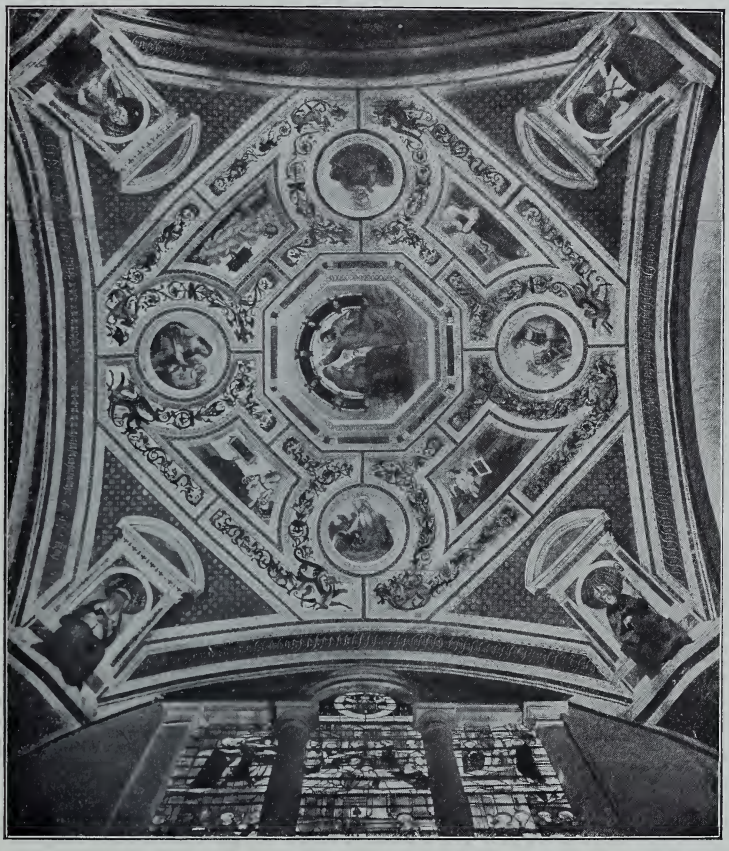
Auch während des letzten Regierungsjahre Alexanders VI., ja selbst noch im Anfang unter Julius II. hat die umbrische Malerschule in der ewigen Stadt das Feld behauptet. Allerdings war Perugino, der noch im Jahre 1491 in Rom das zartsinnige Praesepe gemalt hatte, welches sich heute in der Villa Albani befindet, im Herbst des folgenden Jahres nach Florenz gegangen, um erst im Jahre 1508 nach Rom zurückzukehren, aber Pinturicchio hat sich trotz der glänzenden Aufträge,

92. S. Maria del Popolo. Pinturicchio. Die Geburt Christi.

die ihm in Umbrien und Siena winkten, auch in Rom die Gunst seiner alten Gönner zu erhalten gewußt. Im Dienste der Rovere, der Todfeinde der Borgia, deren Glücksstern sich unter Julius II. zu neuem unerhörten Glanze erhob, hat er die letzten Jahre seiner durch auswärtige Arbeiten oft unterbrochenen römischen Thätigkeit verbracht und mit seinen Schülern zusammen Chor und Kapellen im Ruhmestempel des Geschlechts, in S. Maria del Popolo, ausgemalt.

Schon im Februar des Jahres 1478 war Christoforo della Rovere in der ersten Kapelle rechts vom Eingang beigesetzt worden, und sein Bruder Domenico,

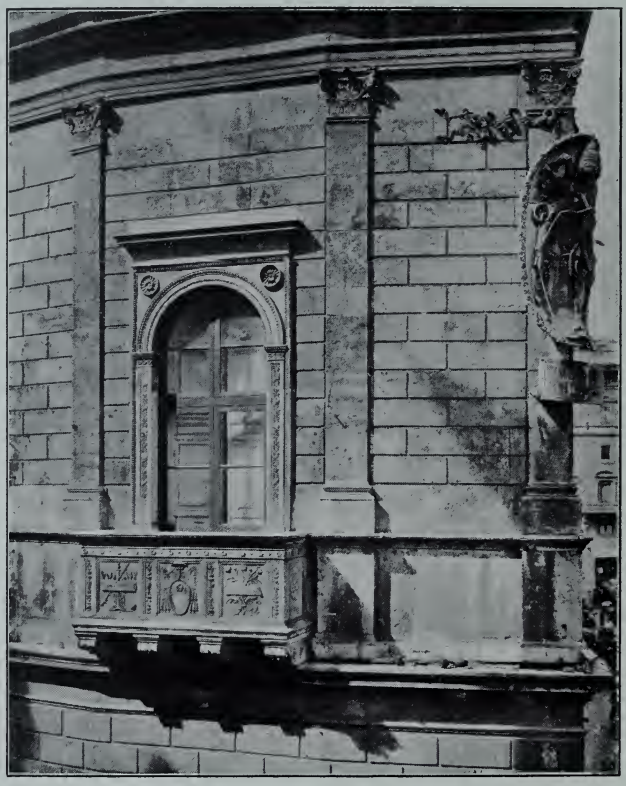
der Kardinal von S. Clemente, ließ ihm von Mino da Fiesole und Andrea Bregno das prächtige Grabmal errichten und bestimmte die Kapelle für sich selbst zur Ruhestätte. Aber die Malereien wurden, wenn wir nach dem reichen Groteskenschmuck urteilen dürfen, erst später ausgeführt und entstanden wahrscheinlich erst, nachdem Pinturicchio die Fresken in der Engelsburg vollendet hatte. Das kleine Heiligtum ist dem Hieronymus geweiht, dessen Lebensgeschichte in kleinen Verhältnissen von Schülerhänden oben in den Lünetten geschildert worden ist, der auch in



93. Pinturicchio. Deckenmalerei im Chor von S. Maria del Popolo.

stillem Gebet an der Anbetung des Kindes teilnimmt, die der Meister selbst über dem Altar in Fresko ausgeführt hat (Abb. 92). Dies Lieblingsthema der umbrischen Schule ist in derselben ruhig-andächtigen Stimmung geschildert worden, wie von Perugino im Triptychon der Villa Albani, aber welch ein Frühlingszauber ruht über der grünen Gebirgslandschaft, wo fern am Horizont, hinter duftig blauen Bergen, der erste Glanz des Morgens sichtbar wird! Joseph, der bei Perugino wie die anderen anbetend auf die Knie gesunken ist, schläft hier in süßer Ruhe an einen Baumstamm angelehnt, und das Kind, welches bei dem älteren Meister so stillvergnügt am Boden liegt, strebt bei dem Schüler mit Händen und Füßen zur Mutter empor.

Schülerhände haben auch die Groteskenmalereien, die thronende Madonna und die Himmelfahrt Marias, in der Kapelle des Girolamo Basso della Rovere ausgeführt, deren Entstehungszeit durch das Papstwappen der Rovere an der Wölbung schon in die Regierungszeit Julius' II. hinaufgerückt wird. Der Neffe Sixtus' IV. wurde ja nicht müde, die Lieblingskirche seines Oheims mit Werken der Skulptur und Malerei zu schmücken, nachdem er schon im Jahre 1504 durch Bramante Querschiff und Chor der Kirche hatte umbauen und erweitern lassen. Ein Toskaner und ein Umbrier, Andrea Sansovino und Pinturicchio, teilten sich



94. Detail vom Palast der Cancelleria.

in die Aufgabe, die neue Chorkapelle auszuschmücken, dem Franzosen Wilhelm von Marseille wurde die Malerei der Fenster übertragen, wo noch heute zwischen Schilderungen aus dem Marienleben Wappen und Namenszug Julius' II. sichtbar werden. Im Jahre 1505 hatte Ascanio Sforza in Rom sein schicksalsvolles Dasein beschlossen, zwei Jahre darauf starb Girolamo Basso della Rovere, und diesen beiden Kardinälen errichtete Andrea Sansovino im Auftrage des Roverepapstes jene prächtigen, von Vasari in ihrem künstlerischen Werte so weit überschätzten Denkmäler, die zuerst den Sieg der Hochrenaissance in der römischen Skulptur verkünden und in der Grabarchitektur auf einmal völlig neue Probleme lösen. Oben an der flachen Decke hat Pinturicchio seine Fresken ausgeführt, Miniatur-

malereien von unaussprechlicher Heiterkeit und Anmut, ein farbenprächtiger Teppich, der sich aus lauter Einzelmotiven zu ruhig schöner Harmonie zusammenfügt (Abb. 93). Mit derselben Sorgfalt, mit welcher St. Lucas da oben, den der hellrote Mantel so prächtig kleidet, sein Madonnenbildchen malt, hat der umbrische Künstler dies Wunder in Farben geschaffen, dessen Grundtöne rot, blau, gold und grün die Mäntel der Kirchenväter angeben, die Säulen und Träger der ganzen Komposition, welche einen Raphael so entzückte, daß er für die Decke der Camera della Segnatura nicht mehr nach neuen Dekorationsmotiven suchte und seine tiefen Gedanken einfach

95. St. Peter. Michelangelo. Pietà.

in Pinturicchios leichtes Formengerüst einfügte. Im kleinen Chorbau von S. Maria del Popolo, der allein in dieser Kirche noch seinen Charakter treu bewahrt hat, weht uns zuerst der Odem einer neuen Zeit entgegen, unverhohlen sprechen sich in Bramantes Architektur, in Sansovinos Plastik die Ideale der Hochrenaissance aus. Ja, der Genius Julius' II., der es sowohl verstand, seine Künstler mit der Thatkraft, die ihn selbst erfüllte, zu beseelen, hat auch den umbrischen Maler über sich selbst hinausgehoben, und wir spüren beim Anblick dieser Deckenfresken, mit denen er sein großes Künstlerwerk in Rom so glorreich abschloß, deutlich das Bestreben, Schritt zu halten mit der neuen Zeit, durch Farbenpracht und Formenschönheit den Mangel an Empfindung zu ersetzen.

Schon hatte sich ja in der Architektur die große Wandlung vollzogen; im Säulenhofe der Cancelleria, welche der Kardinal von San Giorgio seit 1496 bewohnte (Abb. 94), vor Bramantes eben vollendetem Tempietto auf der Höhe von S. Pietro in Montorio (Abb. 96) mußten nachdenkliche Gemüter bekennen, daß die Träume der Frührenaissance zur That geworden waren. Und wer in St. Peter die Pietà (Abb. 95) betrachtete, welche ein junger Florentiner vor wenigen Jahren für das Grab eines französischen Prälaten gemeißelt hatte, der mußte meinen, die Kunst habe die Natur überwunden, und auf die Frage, was der in seinen Mannes-

96. Bramante. Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

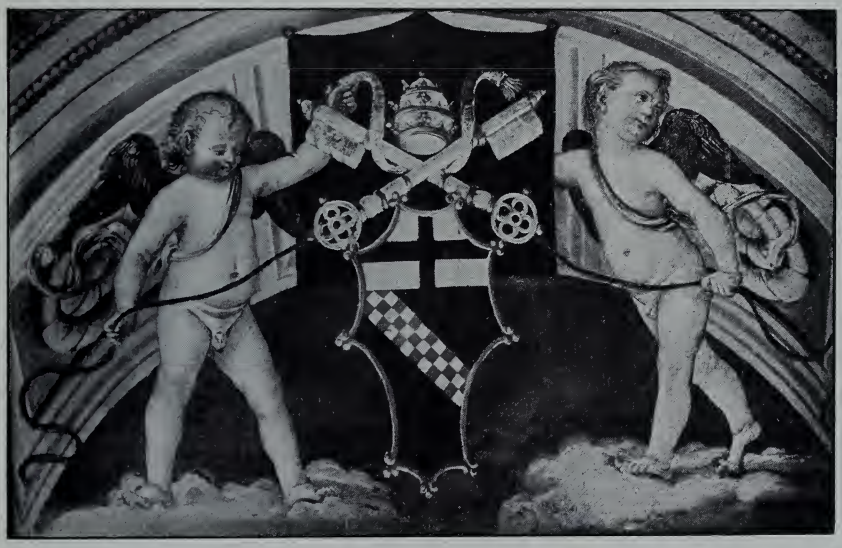
jahren leisten würde, der in seiner Jugend solche Thaten vollbringe, mußte er die Antwort schuldig bleiben.

Seht Schönheit, Schmerz und Lieben
Dem Stein hier anvertraut.
Die Ihr zurückgeblieben
O, weinet nicht so laut!

So hatte schon ein Zeitgenosse Michelangelos die Pietà besungen, welche die Gedanken und Empfindungen Savonarolas in ihrer ganzen Reinheit und Tiefe

zum Ausdruck bringt, eine rührende Bitte, eine ergreifende Predigt, welche sich an Alexander VI. und seine verderbte Kurie richtete. Die menschlichen Beziehungen, die Savonarola immer wieder im Verhältnis Marias zu ihrem Sohne betont hatte, hat Michelangelo, dessen Seele noch ganz von den Predigten des Dominikaners erfüllt war, als er im Juni 1496 in Rom erschien, in einem Marmorbilde in ewig unerreichter Sprache geschildert. Das Todesweh der Mutter äußert sich so ahnungsvoll und gehalten in der Bewegung der Linken, in den verschleierten Zügen des jugendlich schönen Angesichts; die Liebe des Sohnes ist so rührend in dem Faltenstück angedeutet, das sich ihm zwischen die Finger der schlaff herabhängenden Rechten geschoben hat. Ja, die beiden sind verbunden, wenn sich auch Tod und Leben zwischen sie gestellt! Was mag nur Michelangelo empfunden haben, als ihn aus dem toten Marmor auf einmal der lebendige Odem dieses Bildwerkes angeweht hat, als diese strahlende Verkörperung seiner heiligsten Gedanken deutlicher und immer herrlicher sich aus der gestaltlosen Masse emporrang? Er bewegte gewiß die letzten Liebesbethätigungen zwischen Mutter und Sohn in seiner Seele, wie sie ‚der Prophet' geschildert hatte. Den herzzerreißenden Abschied und die Bitte Marias, mit ihrem Sohne sterben zu dürfen, die segnende Liebe des in den Tod gehenden Erlösers, welcher der Mutter den Heilszweck seines Leidens erklärte, die Fassung Marias unter dem Kreuz, wo man sie sah ‚fröhlich und traurig zugleich und ganz versunken in das Geheimnis der großen Barmherzigkeit Gottes'.

Das war der Anfang Michelangelos in Rom; wie glorreich sollte der Fortgang sein und wie erhaben das Ende!



Vatican. Pinturicchio. Wappen des Papstes Innocenz VIII.

Fünftes Kapitel.

Julius II.

Als der junge Augustinermönch, Martin Luther, zum ersten Male von den Abhängen des Monte Mario herab die Herrlichkeit Roms erblickte, wo damals eben Raphael und Michelangelo im Vatican ihre unsterblichen Fresken malten, sank er von Dank- und Glücksgefühl überwältigt in die Knie, und, die Hände ausbreitend ‚gegen den Hochaltar seiner jugendlichen Träume', brach er in die Worte aus: ‚sei mir gegrüßt, du heiliges Rom!' Wenn fromme Pilger in folgenden Jahrhunderten über den flachen Höhenzügen der immer grünen Campagna höher und höher die leichtschwebende Linie der Peterskuppel sich erheben sahen, wurden sie von gleicher Empfindung überwältigt, und dieselben Gefühle bewegen uns noch heute, wenn uns zum ersten oder letzten Male das Wahrzeichen der ewigen Stadt am Horizonte grüßt, die gewaltige Kuppel Michelangelos, welche sich wie der Schatten ihrer versunkenen Weltherrschaft über dem Häusermeer der Hügelstadt erhebt.

Und doch hat nicht die Renaissance, sondern der Barockstil den Charakter des modernen Rom bestimmt. Der Petersplatz selbst, die monumentalen Kirchenfassaden von Gesù, von San Giovanni in Laterano, von S. Maria Maggiore, von San Luigi dei Francesi sind ebenso glänzende Erzeugnisse des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wie alle die riesigen Paläste und die zahllosen Wasseranlagen und Fontänen. Barock ist meist auch das Innere der alten Basiliken und der prunkvollen Neubauten, und ernste Gemüter klagen mit Recht, es gäbe unter den vielen Hundert Kirchen der Priesterstadt auch nicht eine, wo sich ein Christenmensch so andächtig gestimmt fühle, wie in den ehrwürdigen Kathedralen von Florenz, Siena, Orvieto, Pisa oder gar wie in der Grabeskirche des hl. Franz zu Assisi.

Ebenso tragen auch in der Profanarchitektur bei flüchtiger Betrachtung die meisten Städte Italiens ein weit altertümlicheres Gepräge, wie das neue Rom, wo wir verlassene Höfe und entlegene Gassen aufsuchen müssen, um seinen intimen Charakter kennen zu lernen, der auch hier noch in den meisten Fällen durch Umbauten entstellt ist. Aber welch eine träumerische Stille ruht über diesen halbverfallenen Fürstensitzen und aufgehobenen Klöstern, wo in den weiten grasbewachsenen Höfen die Brunnen melancholisch plätschern und die elendeste Armut

eine Zufluchtsstätte gefunden hat. Wie weit zurück liegen die Tage, als Kardinal Riario in der Cancelleria seine herrliche Antikensammlung bewundern ließ und auch Michelangelo hier erscheinen mußte, sein Gutachten abzugeben. Heute wandern wir einsam unter dem zweistöckigen Säulengange des geräumigen Hofes, der kühner komponiert und vornehmer ist in den Verhältnissen wie alle anderen Palasthöfe Roms. Heute besucht fast niemand mehr den verwahrlosten Palast an der Piazza Scossacavalli, wo Domenico della Rovere der Künstlerschar, die er beschäftigte, eine Freistätte gewährte, wo ein vermauerter Arkadenumgang ein verwildertes Orangenwäldchen umschließt und das Wasser im sogenannten Bramantebrunnen längst versiegt ist. Im schmutzigen Hofe des halbmittelalterlichen Schlosses, welches Stefano Nardini, der Kardinal von Mailand, sich gebaut, trocknet man die Wäsche, und das Kloster von S. Maria della pace, welches Bramante im Auftrage des Oliviero Caraffa, des Gönners Filippinos, so glänzend und originell entworfen hatte, hat durch eine Uebertünchung der Säulen und Wände alle Schönheit und Würde eingebüßt.

Ein einzigartiges Bild der römischen Hochrenaissancearchitektur in ihrer höchsten Vollendung würde heute der Vatican mit seiner Umgebung bieten, wären die Pläne Julius' II., die ebenso großartig, aber weniger phantastisch waren, wie die Baugedanken Nicolaus' V., zur Ausführung gelangt. Am 18. April 1506, am Sonntage nach Ostern, fand die Grundsteinlegung des ersten Kuppelpfeilers des neuen Chorbaues von St. Peter statt, und man sah den Papst von den Fundamenten herab der Menge feierlich seinen Segen erteilen. Ein Jahr darauf weihte der Erzbischof von Tarent die Basen der drei anderen Pfeiler, die Bramante noch alle vier selbst emporgeführt und durch Arkadenbögen verbunden hat. So war der Grundplan festgestellt, über welchem sich die Kuppel Michelangelos erheben sollte. Der Grundriß eines griechischen Kreuzes allerdings, wie ihn Bramante geplant und Michelangelo bestätigt hatte, wurde in späteren Jahrhunderten dem traditionellen lateinischen Kreuz geopfert, und damit wurde die Wirkung der Kuppel vernichtet, welche, über vier gleich langen Kreuzesarmen schwebend, den Riesenbau beherrscht und dem Auge viel eindrucksvoller ihre unvergleichliche Herrlichkeit und Majestät offenbart haben würde. Die Madonna della Consolazione in Todi, welche sich so malerisch in völlig isolierter Lage auf einem Bergrücken vor der Stadt erhebt, giebt uns heute den klarsten Begriff von dem ursprünglichen Plane St. Peters, von der unbeschreiblichen Wirkung aus der Nähe, wie aus der Ferne, die sich der größte Architekt der Renaissance von diesem neuen Himmelsgewölbe über dem Apostelgrabe versprechen durfte. Maderna und Bernini, denen die Vollendung St. Peters und die Anlage des Platzes zufiel, haben nicht nur die Pläne Bramantes und Michelangelos zerstört. Ihren Bauten mußten auch ein Teil des vaticanischen Palastes selbst und die zahlreichen Kardinalswohnungen geopfert werden, die sich um die Papstburg scharten, und unter denen sich auch das sogenannte Haus des Raphael befand, welches mit dem riesigen, niemals über die Grundmauern hinausgeführten Tribunalpalast der Via Giulia über Bramantes Behandlung der Profanarchitektur die wichtigsten Aufschlüsse gegeben haben würde. Allerdings erstreckte sich die Thätigkeit des rastlosen Architekten von Urbino auch

auf den vaticanischen Palast. Ja, wie die Grabeskirche des Apostelfürsten, nach seinen Plänen durchgeführt, der herrlichste Tempel geworden wäre, der jemals einer Gottheit geweiht worden ist, so hätte kein Fürst der Erde jemals eine würdigere Residenz bewohnt, wie Julius II. hätte er sein eigenes Leben und das seines Architekten um fünfzig Jahre verlängern können. Aber nur an den Loggien des Damasushofes, dessen oberstes Stockwerk Raphael später hinzugefügt und ausgemalt hat, wurden Bramantes Absichten zur That; der wundervolle Plan durch eine Verbindung des Palastes Nicolaus' V. mit dem Lustschloß Innocenz' VIII. dem gewaltigsten Häuserkomplex im Vatican die klarste Komposition und die edelsten Verhältnisse zu geben, wurde niemals in Bramantes Sinn vollendet, und heute ist die ganze Anlage durch die Zwischenbauten der vaticanischen Bibliothek und des Braccio Nuovo zerstört.

Von einem Fenster des Appartamento Borgia aus wird es uns am leichtesten gelingen, die Absichten Bramantes zu erraten, den Grundplan seiner wunderbar klar komponierten Schöpfung zu verstehen. Die mehr als vierhundert Schritt entfernt gelegene Villa Innocenz' VIII. faßte er als Zielpunkt ins Auge und baute sie völlig um, indem er die Fassade auf den Palast Nicolaus' V. richtete und in der Mitte gleichsam als Chorabschluß jene Riesennische erfand, welche noch heute über alle Dächer der Zwischenbauten emporragt. Parallellaufende Loggien, deren Säulenordnungen nach dem Marcellustheater kopiert waren, sollten Palast und Belvedere verbinden, aber nicht einmal mehr den rechten Korridor hat Bramante ganz vollendet gesehen.

Das ansteigende Terrain des Riesenhofes, den erst Pius V. auch an der linken Seite nicht mehr durch Säulenhallen, sondern durch einen lang hinlaufenden Palastflügel begrenzt hat, wurde dann aufs glücklichste zu einer Teilung des Planes benutzt, der sich terrassenförmig vom Palast zur Villa emporhob.

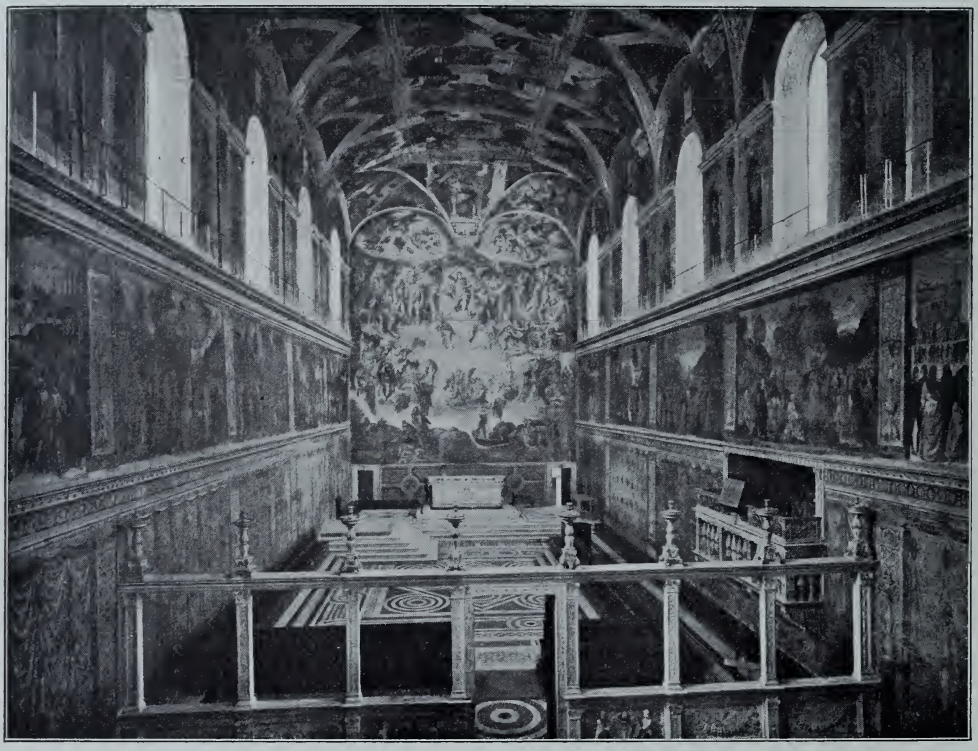
Der sogenannte Hof des Belvedere, auf den wir heute vom Appartamento Borgia aus direkt herniedersehen, diente als Theater für Schaustellungen und Turniere; zum Giardino della Pigna, ebendort, wo heute die Bibliothek die Aussicht versperrt, führte eine bequeme und glänzende Treppenanlage empor, und hier oben hatte sich der greise Papst ein kleines Paradies geschaffen, wo er die wenigen Mußestunden seines vielbewegten Daseins verbrachte. Francesco Albertini, welcher die Wunderdinge Roms in den Tagen Julius' II. gesehen und beschrieben hat, widmet den Herrlichkeiten des ‚Belvidere' ein besonderes Kapitel, und Vasari thut uns kund, daß man in Rom der Ansicht war, etwas Schöneres sei seit den Tagen der Antike nicht erfunden und ausgeführt worden. Die Apollostatue, welche er schon als Kardinal erworben hatte, und den Laocoon, welcher eben erst im Januar 1506 dem Schoße der Erde entrissen war, ließ Julius II. hier oben mit anderen Antiken in seinem Antiquarium aufstellen, wo in den Gärten die Vögel sangen und die Brunnen plätscherten und eine Inschrift über dem Eingange allen Alltagsmenschen den Zutritt versagte.

Das Heldenzeitalter der Renaissance war angebrochen; ihr größter Architekt, Bramante, ihr größter Bildhauer, Michelangelo, ihr größter Maler, Raphael, haben sich einer nach dem anderen in den Dienst des gewaltigen Papstes gestellt, der es

wagte, an den geheiligten Bau von St. Peter die zerstörende Hand zu legen, der im vaticanischen Palast fast alles das geschaffen hat, was wir heute dort bewundern, der weiter nichts im Kopfe zu haben schien, als Riesenpläne, wie über dem alten Rom ein neues zu errichten sei, und dessen kurze zehnjährige Regierungszeit doch von inneren und äußeren Kämpfen aller Art erfüllt gewesen ist. Wie gewaltig auch Julius' II. Verdienste um das endliche Aufblühen der Renaissancekunst gewesen sein mögen, wie hoch auch das Verständnis und die Förderung anzuschlagen sind, die er dem Dreigestirn an seinem Hofe entgegenbrachte, er selber betrachtete die Festigung des Kirchenstaates, die Vertreibung der Fremdlinge aus Italien, die Sicherung der geistlichen Machtstellung des Papsttums als die höchsten Aufgaben seiner Regierung, denen er nachstrebte mit dem Einsetzen seiner ganzen Persönlichkeit, deren endliche Verwirklichung er als höchsten Triumph seines Lebens empfand. Stand Bramante auch so hoch in der Gunst des Papstes, daß dieser auf alle seine Pläne einging und den genußfrohen Mann mit Reichtümern überschüttete, hat Julius II. auch dem Genius Raphaels die höchste Bewunderung entgegengebracht, ein tiefes persönliches Verhältnis verband ihn nur mit dem dritten seiner Künstler, den er als Bildhauer nach Rom berief und als Maler an die Decke der Sixtinischen Kapelle fesselte. Michelangelo war ebenso gewaltthätig, stolz und aufbrausend in seinem Wesen, ebenso groß und edel angelegt in seinem Charakter wie der Papst, von dem er nur die Eigenschaft voraus hatte, daß die Erfahrungen einer harten Jugend ihn gelehrt hatten, seiner Leidenschaften Herr zu sein. Und doch kam es schon nach Jahresfrist zu einem völligen Bruch zwischen Papst und Künstler. Anfangs war Julius II. durch den Entwurf des eigenen Grabmals entzückt gewesen, das nach den Worten Vasaris durch seine majestätische Schönheit und durch den Reichtum seiner Ornamente und Skulpturen jedes römische Kaisergrab übertroffen haben würde, und als Michelangelo mit riesigen Marmorblöcken aus Carrara zurückgekehrt war und seine Werkstatt auf dem Petersplatze aufgeschlagen hatte, kam Se. Heiligkeit auf einer Hängebrücke oft unbemerkt zu ihm herüber und plauderte mit ihm ‚wie mit einem Bruder'. Dann aber nahm Bramante, der Grund hatte, Michelangelos wachsenden Einfluß zu fürchten, die Phantasie des Papstes durch seine gigantischen Baupläne gefangen, politische Sorgen kamen hinzu, kurz, die Besuche Julius' II. hörten auf, die Zahlungen stockten, und als Michelangelo endlich erfahren mußte, daß man ihm den gewohnten freien Zutritt im Vatican verweigerte, verließ er am 17. April 1506, einen Tag vor der feierlichen Grundsteinlegung der neuen Peterskirche, in Zorn und Verzweiflung die Stadt, und weder Bitten noch Drohungen konnten ihn bewegen, zurückzukehren. Das war der erste Akt der Tragödie vom Grabmal Julius' II., welches erst im Jahre 1545 im rechten Seitenschiff von S. Pietro in Vincoli zur Aufstellung gelangte und volle vierzig Jahre lang das Leben Michelangelos durch immer wieder nötig werdende Kontraktsumänderungen und Auseinandersetzungen mit den Testamentsvollstreckern verbittert hat.

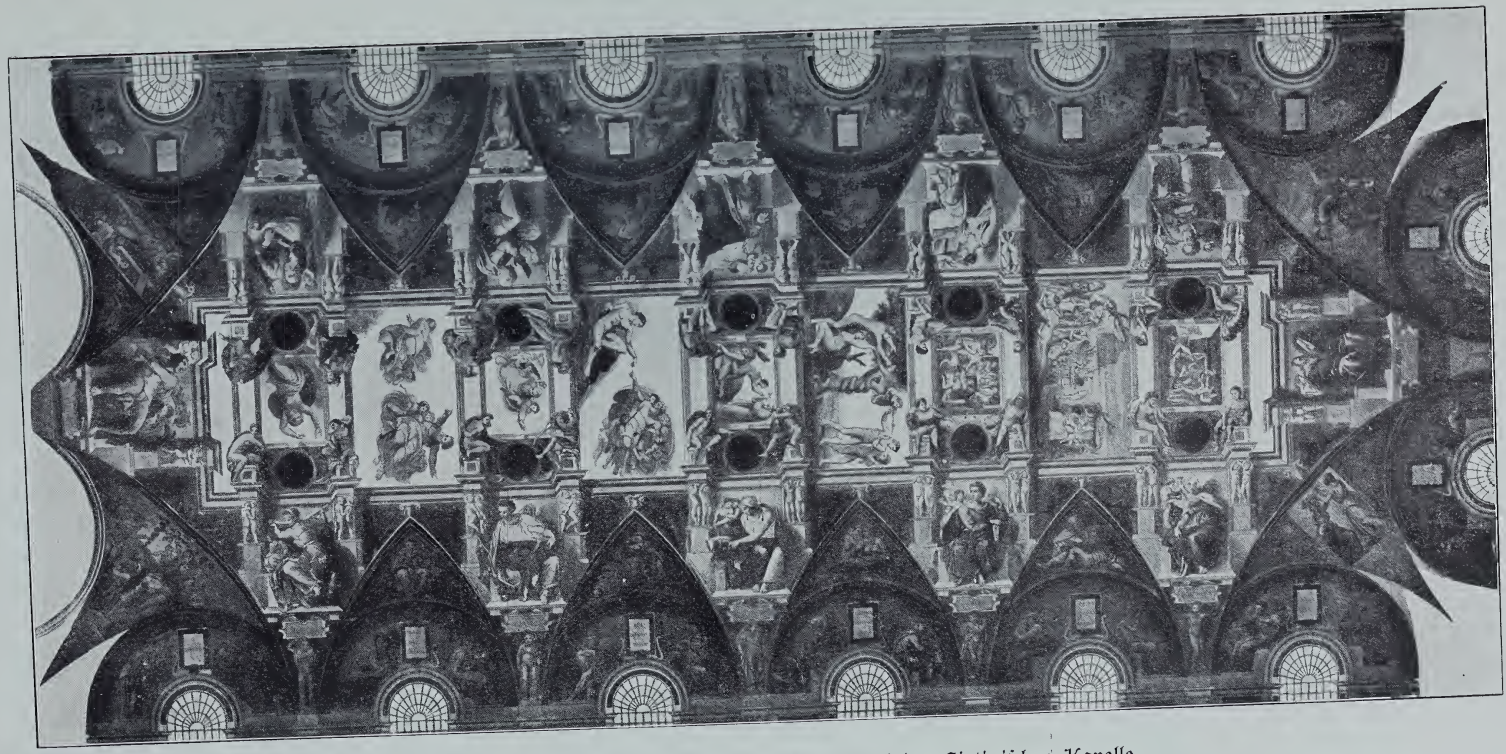
‚Du hättest zu uns kommen sollen und hast gewartet, bis wir zu dir gekommen sind', fuhr Julius seinen Künstler im Herbste desselben Jahres in Bologna an, wohin sich Michelangelo endlich aufgemacht hatte, den Papst um Verzeihung zu bitten.

Aber nachdem der cholerische Rovere seinen Grimm an einem Prälaten ausgelassen hatte, der Michelangelos ‚unwissende Künstlernatur' mit ungeschickten Worten zu entschuldigen gewagt, wurde der Friede geschlossen, und der begnadigte Meister mußte sofort an die Arbeit gehen, den Triumph des Feldherrnpapstes über die Bentivogli durch jene Bronzestatue zu verherrlichen, die, im Februar 1508 über dem Portal von San Petronio aufgestellt, schon Ende 1511 von den Bolognesen selbst herabgestürzt und zertrümmert wurde. Michelangelo aber kehrte nach vollbrachter Arbeit sofort über Florenz nach Rom zurück, wo er schon am 10. Mai 1508 300 Dukaten erhielt ‚auf Rechnung der Deckenmalerei der Kapelle Papst Sixtus' IV'.



97. Die Sixtinische Kapelle.

Entwürfe für die Komposition, verunglückte Versuche, Gehilfen zu erhalten, und das Aufschlagen der Gerüste füllte die nächsten Monate aus, so daß Michelangelo erst am 5. November seinem Vater berichten konnte, daß er endlich an der Arbeit sei. Ohne Freunde, die er verschmähte, ohne Gehilfen, die er fortgejagt hatte, sah sich nun der jugendliche Künstler einer Riesenaufgabe gegenüber, zu der ihn nach seinen eigenen Worten weder Beruf noch Neigung zog. Und wenn wir ihn uns dort oben vorstellen, jahrelang allein durch den eisernen Willen des Papstes an die Decke der Sistina gebannt, ein gefesselter Prometheus, dann erhalten die lakonischen Aeußerungen an die Seinen nach Florenz über den Verlauf der Arbeit, über die inneren und äußeren Anfechtungen seines Lebens ein tiefes dramatische Interesse.



98. Michelangelo Buonarotti: Die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle.

Anfangs scheint er erregt und von Zweifeln und Sorgen gequält, ob die Kraft ihm ausreichen würde, dann wird er stiller und endlich voll guter Hoffnung, das Werk zu vollenden. Aber die Grundstimmung des einsamen Mannes bleibt dieselbe die langen Jahre hindurch; sie ist erschütternd ernst. ‚Seit zwölf Jahren,‘ schreibt er im Juli 1509 an einen ungeratenen Bruder, ‚bin ich durch Italien gewandert; ertragen habe ich jede Schmach, erlitten jegliche Entbehrung, zerrissen mein Fleisch in jeder Mühsal, gefährdet das eigene Leben tausendmal, nur um den Meinigen zu helfen.‘ Und als sein Werk sich schon dem Ende nähert, bricht er in die Worte aus: ‚Ich leide größere Not, als je ein Mensch erlitten hat; ich bin krank und muß übermenschlich arbeiten, und doch habe ich Geduld und Hoffnung, endlich das ersehnte Ziel zu erreichen. Drei Monate darauf, Anfang Oktober 1512, berichtet er dem Vater schon die Vollendung der Malerei mit den schlichten Worten: ‚Ich habe die Kapelle beendet, die ich malte, und der Papst ist außerordentlich wohl

99. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.

zufrieden.‘ Michelangelo aber war es nicht. ‚Habt auf Euer Leben acht,‘ schreibt er im Spätherbst desselben Jahres an seinen Vater, ‚und wenn Ihr nicht irdische Ehren haben könnt, laßt Euch am täglichen Brot genügen, lebt in Frieden mit Christus und arm wie ich selbst. Lebe ich doch erbärmlich schlecht und mühselig und von tausend argwöhnischen Gedanken gequält, ohne viel nach dem Leben und nach eitler Ehre zu fragen. Und seit fünfzehn Jahren habe ich keine frohe Stunde gehabt und das alles, um Euch zu helfen, die Ihr es niemals anerkannt habt. Gott verzeihe uns allen! Ich bin bereit, dasselbe noch einmal zu thun, wenn ich lebe und wenn ich kann.‘

Aber in ganz Rom wurde die Enthüllung der Volta als ein festliches Ereignis begangen, und Condivi erzählt, daß alle Welt herbeieilte, das neue Wunder anzustaunen. Der Papst selbst hatte das Ende nicht erwarten können, und als er, ein geschlagener Mann, in seiner geistlichen und weltlichen Machtstellung bedroht, im Sommer 1511 nach Rom zurückgekehrt war, betrieb er sofort die Enthüllung der Malereien, soweit sie vollendet waren. In der That, an der Vigilie des

Himmelfahrtstages Marias deckte Michelangelo die ganze Mittelwölbung auf, um dann noch einmal an die Arbeit zu gehen, den Rest der Malereien, vor allem die Vorfahren Christi, zu vollenden.

Am Vorabend des Allerheiligenfestes 1512 war endlich das große Werk vollbracht, und Julius erschien noch einmal in der Kapelle Sixtus' IV., wo das ganze Kardinalkollegium seiner harrte, diesmal als Sieger über innere und äußere Feinde, von seinem Volk vergöttert als Befreier Italiens. Er konnte diese feierliche Stunde in dem nun erst ganz vollendeten Heiligtum seines Oheims (Abb. 97) als den Höhepunkt seines Daseins betrachten. Ein Leben zielbewußten Strebens, glor-

100. Die Schöpfung Evas.

reicher Kämpfe, wunderbarer Siege war vollbracht, ein willensstarker, in Haß und Liebe gleich gewaltiger Charakter hatte sich geläutert. Dem priesterlichen Kriegshelden war als höchster Triumph seines Lebens der Anblick der herrlichsten Kunstschöpfung vorbehalten, die jemals eine Menschenhand geschaffen. Wie der sterbende Moses vom Berge Nebo herab die Herrlichkeit des gelobten Landes schauen durfte, so sollten sich auch die Augen Julius' II. nicht schließen, ohne daß sich seine Seele wenigstens ein einziges Mal am vollen Anblick der ganz vollendeten Gemälde Michelangelos gelabt hätte, die ohne ihn niemals entstanden wären. Seit jenem 31. Oktober hat der Papst die Kapelle nicht wieder betreten, das Licht seines Lebens war herabgebrannt, und kaum vier Monate später, in den letzten Februartagen 1513, ist es erloschen.

Ein feierlicher Kultusakt mit seinem Lichterglanz und seiner Farbenpracht läßt uns erst die Bedeutung der Wandfresken der Florentiner Meister ganz verstehen,

die flüchtige Erscheinung des Lebens dort unten scheint oben an den Wänden in unvergänglichen Zügen festgehalten zu sein. Die Gemälde Botticellis, Peruginos, Signorellis lassen sich beschreiben und erklären; um ihre kulturgeschichtliche Bedeutung zu würdigen, müssen wir mit dem Geiste des Quattrocento vertraut sein. Nicht so Michelangelo! Seine Malerei in der Sistina ist über Raum und Zeit erhaben, sie wendet sich an den Menschen ohne jede Voraussetzung, aber sie verlangt von ihm dieselbe Konzentration, denselben heiligen Ernst, dieselbe Tiefe des Nachdenkens und Empfindens, die einst der Schöpfer dieser neuen Weltenschöpfung aufgewandt. Kein Gelehrter hatte ihm, wie es sonst wohl Sitte war, das Programm der Darstellung entworfen, Michelangelo sagt es selbst, daß ihm der Papst, nachdem der Künstler den ersten Plan als ‚eine armselige Sache' verworfen hatte, ganz einfach aufgetragen, zu machen, was er wollte. Da bedarf es keiner Erklärung, daß der Meister des Moses und des David, der sich den Kraftgestalten des alten Testamentes

101. Die Schöpfung Adams.

so innerlich verwandt fühlte, die Schöpfungsgeschichte als Thema wählte, nachdem die großen Begebenheiten des alten Bundes von Moses an schon an den Wänden dargestellt waren. Hatte doch überdies Savonarola, dessen Andenken Michelangelo sein Lebenlang teuer gewesen ist, die Phantasie seiner Zuhörer mit den Heldenbildern der Propheten und all den mächtigen Gestalten der Könige und Patriarchen des alten Bundes erfüllt, hatte er doch zuerst vor den Augen der erschütterten Menge das Bild des alttestamentlichen Jehova erstehen lassen, vor dem die Erde erbebt und die Kreatur sich in banger Furcht verbirgt.

Der Plan Michelangelos ist groß und einfach, und wenn wir das figurenreiche architektonische Gerüst als das ansehen wollen, was es ist, als Rahmen für die Bilder, unendlich leicht zu verstehen (Abb. 98). Faßt man von den neun Mittelbildern der Decke je drei zusammen, so ergiebt sich als Vorwurf für die erste Gruppe die Schöpfung der Welt, für die zweite die Schöpfung des Menschen und sein Fall, für die dritte die Sünde und ihre Strafe, wobei für das volle Verständnis der dritten Gruppe zu beachten ist, daß Michelangelo ursprünglich die Geschichte Kains

und Abels statt des Opfers Noahs geplant haben muß. Wie Gott die Menschheit und die Welt so schön geschaffen und wie diese Schöpfung durch die Sünde verderbt und durch die Sündflut zerstört worden ist, das sind die Grundgedanken, die Michelangelo in den Mittelfeldern entwickelt hat, die er in den Seitenbildern fortsetzt. Die Vorfahren Christi zeigen uns die Menschheit in düsterer Selbst-

102. Jehovah segnet die Erde.

vergessenheit, unter dem Banne der Sünde seufzend, in sehnender Erwartung des kommenden Heilandes, von dem Propheten und Sibyllen weissagen, die Tröster dieses trauernden Menschengeschlechtes. Die vier Errettungen Israels in den Zwickeln deuten symbolisch auf die kommende Erlösung hin. Der Anblick der ehernen Schlange rettet das Volk, David erschlägt den Goliath, Judith enthauptet den trunkenen Holofernes, Haman, der Todfeind der Juden, wird gekreuzigt — sind das nicht alles Gnadenbeweise Gottes, der sein Volk auch im Zustande der Sünde nicht vergessen hat? Ueber dem Hochaltar aber nehmen die Hindeutungen

auf den Weltheiland schon einen prophetischen Charakter an, und wir erfahren hier, daß Michelangelo mit der typologischen Auffassung des alten Testamentes wohl vertraut war. Wie der um seiner Missethat willen gekreuzigte Haman von jeher als Typus des unschuldig gekreuzigten Christus gefaßt wurde, wie ebenso die Aufrichtung der ehernen Schlange auf die Erhöhung Christi hindeutet, so soll die Errettung des Jonas aus dem Bauche des Fisches den Gläubigen die Gewißheit geben von der Auferstehung Christi aus des Grabes Nacht. Welch ein großartig durchdachter Plan, wie hat hier in monumentalen Zügen der ganze Ideengehalt des alten Testamentes Gestalt gewonnen! Die schöne Welt, den schönen Menschen, den Gott nach seinem eigenen Bilde geschaffen, hat die Sünde zerstört, und von den Nachkommen Noahs und den Vorfahren Christi ist alle Daseinsfreude gewichen. Aber weissagend und mahnend und tröstend treten Propheten und Sibyllen auf, von dem Schlangentöter zu zeugen, dessen Erlösungswerk die Errettungen Israels symbolisieren, dessen Triumph über die Nacht des Todes endlich der mächtige Jonas

103. Die Scheidung von Sonne und Mond.

verkündet, der mit Entzücken und Dankbarkeit das wiedergeschenkte Licht des Tages begrüßt.

Nachdem der Plan des Riesenwerkes entworfen, welches die Geschichte des Menschen von seiner Schöpfung bis auf Joseph, den Gatten Marias, umfaßt, hat Michelangelo über der Eingangswand der Kapelle die Ausführung begonnen. Wir können noch heute die Entwickelungsgeschichte der Fresken von ihnen selber ablesen, wenn wir sehen, wie allmählich nach dem Altar zu die Größenverhältnisse wachsen, wie die Farbentöne einheitlicher wirken, wie die Komposition sich vereinfacht und die Einzelgestalten, von den Fesseln der Materie befreit, mehr und mehr über ihre gigantischen Körperformen die freie Herrschaft gewinnen. Dieser Prozeß des Wachsens vom Großen ins Erhabene, vom Zusammengesetzten ins Einfache, vom mannigfach Bewegten zum leidenschaftlich Getragenen, wie wir ihn von der Verspottung Noahs, der Sündflut und der Opferscene bis zur Schöpfung des Menschen und der Welt verfolgen können, kommt auch aufs klarste an den köstlichen ‚Ignudi' und an den Propheten und Sibyllen zum Ausdruck. Von der jungfräulichen Delphica mit dem großen Seherauge bis zur heroischen Libica bemerken

wir rechts von einer Gestalt zur anderen ein Wachsen der Verhältnisse, und eine ähnliche Beobachtung machen wir links von dem mit gelindem Zwang in seine Nische hineinkomponierten Joel bis zum gigantischen Jeremias, wo der Künstler ohne jede Anstrengung das höchste Wollen zur Vollendung geführt zu haben scheint.

Figurenreich, in kleinen Verhältnissen ausgeführt und darum aus der Ferne schwer

104. Der erste Akt der Weltenschöpfung.

genießbar, sind die drei zuerst entstandenen Darstellungen des Mittelfeldes, die Verspottung Noahs, Sündflut und Opferscene; sie bieten auch in sich selber weniger Interesse dar, wie die folgenden großartig einfachen Scenen aus der Schöpfungsgeschichte, die alle in einem Maßstab behandelt und von einem Geist beseelt sind. Obwohl im Sündenfall (Abb. 99) zwei Scenen auf einer Fläche Platz gefunden haben, ist doch eine einheitliche Komposition erreicht durch den fruchtbaren Gedanken, aus dem Baumstamme der Mitte Sünde und Strafe wie aus einer Wurzel entspringen zu lassen. Links kauert unter dem Laubdache das wunderschöne, von süßer Sinnlichkeit erregte

Weib, dem eben die frauenköpfige Schlange hastig den Apfel reicht, während der Mann, über ihr stehend, von gleicher Begierde entzündet, schon im Begriffe ist, mit eigener Hand die verbotene Frucht zu brechen. Rechts fliehen die Verfluchten, von dem Zorne des Engels verfolgt, jammernd und stöhnend aus dem verlorenen Paradies, das Weib das Haupt verzweifelnd und angstvoll in die Hände stützend, der Mann in würdigerer Haltung und machtloser Abwehr die Strafe hinnehmend. In der Geburt Evas (Abb. 100) sieht man die Gefährtin des schlafenden Menschen mit gefalteten Händen sich zu Gott emporheben ‚und wie sie sich in anmutsvoller Gebärde vor ihm beugt, scheint es, daß sie ihm danke und er sie segne'.

105. Die Delphische Sibylle.

106. Die Erythraeische Sibylle.

Die Schöpfung des Menschen (Abb. 101) ist von jeher mit Recht von allen Kompositionen der Decke am meisten bewundert worden. Wie fühlt sich Adam noch mit schwerlastenden Fesseln an die Erde gebannt, von welcher er genommen ist, wie sehnsüchtig verlangend streckt er seine Linke aus, durch die Berührung mit dem Finger Gottes die befreienden Kräfte des Geistes zu empfangen. Diese Mitteilung der Seele, welche ältere Meister durch eine segnende Gebärde Gottes zu verkörpern pflegten, findet bei Michelangelo in der Berührung der passiv ausgestreckten Linken des Menschen durch den Zeigefinger des im Sturm vorüberrauschenden Jehovah den denkbar einfachsten, überzeugendsten, ja einzig möglichen Ausdruck. Wie bewunderungswürdig ist dies Urbild des Menschen, dessen Kraft und Schönheit der giftige Hauch der Sünde noch nicht zerstört hat! Wie unwiderstehlich in seiner stürmischen Bewegung, wie ehrfurchtgebietend in seiner visionären Erscheinung ist dieser rastlose,

ein Wunder nach dem anderen wirkende Weltenschöpfer, in dessen weit ihn umflatternden Mantel sich die Heerscharen des Himmels wie in einer Wolke verbergen!

Hat Michelangelo, dem ja der Mensch in seiner Kunst stets das höchste Problem, das einzig würdige, gewesen ist, hier einen Adamtypus geschaffen, der für alle Zeiten Bedeutung hat, so erfand er erst im folgenden Bilde das ewig gültige Idealbild Jehovahs (Abb. 102). Wie den Erdball freundlich schimmernd das Blau des Himmels umspannt, so breitet der Allumfasser, der Allerhalter segnend seine Hände über die neue Welt, auf welche sich sein Auge ernst und liebevoll herniedersenkt. Wir sehen hier den Schluß der Schöpfungsgeschichte in Farben ausgedrückt: ‚und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr gut'.

107. Die Cumaeische Sibylle.

108. Die Libische Sibylle.

Die Scheidung von Sonne und Mond, die Teilung von Erde und Wasser zeigt uns Jehovah noch einmal in mächtig erregter Schöpferthätigkeit (Abb. 103). Wie der Sturmwind fährt er durch den Weltenraum dahin, und die furchtbarste Kraftanstrengung durchzittert seinen Riesenleib, wie er das Werdewort spricht; ja, im ersten Akt der Weltenschöpfung scheint er sich selber erst durch einen unerhörten Willensakt aus der Materie emporzuringen (Abb. 104).

Bedeuten die Vorfahren Christi weiter nichts als die große Menschheit von Noah bis auf Christus, welche, unter dem Fluche der Sünde seufzend, des Erlösers harrt, so verkörpern Propheten und Sibyllen die idealen Kräfte, welche unter der stumpfen Menge Glauben und Hoffnung lebendig erhalten. Und doch sind gerade diese Gestalten besonders individuell gebildet, in ihnen offenbart sich die siegreiche Entwickelung des Genius am klarsten, wenn wir sehen, wie sie mehr und mehr an Kraftfülle und Gedankenreichtum wachsen. Auf der prophetischen Delphica (Abb. 105), welche die jüngste unter ihren Schwestern ist, ruht noch ein Abglanz klassischer Schönheit;

vom Geist der Gottheit inspiriert, hat sie es nicht nötig, ihre Weisheit aus Büchern zu schöpfen, und die antike Schriftrolle trägt sie nur, einer alten Tradition gehorchend. Auch die herbe Erythraea (Abb. 106), welche sich mit mehr Sorgfalt gekleidet hat, als alle übrigen, überschreitet noch nicht das Maß menschlicher Größe; sie hat eben erst das Buch der Weisheit aufgeschlagen, über welchem ein Putto die Lampe anzuzünden im Begriff ist. Wie alt und häßlich ist die Cumaea (Abb. 107), wie ungefüge und übermenschlich in ihren Körperformen! Und doch fesselt uns ihr unheimlich titanenhaftes Wesen, und wir empfinden ein stilles Grauen, wenn wir sehen, wie sie selber sich entsetzt vor den Offenbarungen, die ihr eben aus dem großen Schicksalsbuche zu teil werden. Völlig versunken in ihre Lektüre ist die

109. Der Prophet Jonas.

110. Der Prophet Zacharias.

Persica, wie eine Matrone vom Kopfe bis zu den Füßen ganz in weite, herabwallende Gewänder gehüllt, während die Libica (Abb. 108), in deren machtvoller Erscheinung Schönheit und Gedankenfülle den vollendetsten Ausdruck gefunden haben, ihr Riesenbuch schon auf das Pult zurücklegt, um über das Gelesene nachzudenken.

Folgerichtiger noch, wie in den Sibyllen, äußert sich in den Propheten ein bewußtes Streben nach Prägnanz des Ausdrucks, nach Vertiefung des Gedankens, nach Klarstellung und Vereinfachung der Situation. Nur der nackte, wunderbar verkürzte Jonas (Abb. 109), der eben dem Leibe des Fisches entronnen ist, fällt als Prophet heraus aus der Reihe der schreibenden, lehrenden, forschenden Männer. Als Vorbild Christi aber behauptet er den Ehrenplatz über dem Hochaltar. Zacharias (Abb. 110), welcher gegenüber an der Eingangswand die Reihe beginnt, blättert noch wenig wissenshungrig in seinem Buche, in dem er die Stelle zu suchen scheint, wo er zuletzt zu lesen aufgehört. Joel (Abb. 111) ist bereits in seine Schriftrolle

vertieft, deren Inhalt alle seine Gedanken so sehr in Anspruch nimmt, daß er vergessen, seinen Körper in eine bequeme Lage zu bringen. Esaias (Abb. 112) hat aufgehört zu lesen, und seine Finger ruhen noch zwischen den Blättern des eben geschlossenen Buches. Lange Jahre ernster Geistesarbeit stehen ihm auf der Stirn geschrieben, und wie er mit der erhobenen Linken so sicher und beredt seine Glaubenssätze entwickelt, da meinen wir, es könnte niemand ihm zu widersprechen wagen. Hat ein rücksichtslos geäußerter Einwand den weißbärtigen Ezechiel (Abb. 113) in so stürmische Erregung versetzt? Die Linke mit der geöffneten Schriftrolle hat er eben erst fallen lassen, und mit der redend erhobenen Rechten scheint er sich voll Ingrimm gegen einen Widersacher zu wenden, fest entschlossen, mit vollem Einsatz seiner Persönlichkeit eine gerechte Sache zu verteidigen. Daniels (Abb. 114) Jugend

111. Der Prophet Joel.

112. Der Prophet Esaias.

wurde durch eine ehrwürdige Tradition bestimmt; er übertrifft alle vorigen Propheten durch seine riesigen Körperformen und ist noch intensiver thätig, als sie, wie er aus einem ungeheuren Kodex, den ihm ein Putto dienstbeflissen hinhält, fremde oder eigene Gedanken auf eine Schreibtafel kopiert.

Jeremias (Abb. 115) schließt die Reihe, und wie schließt er sie! Hier erst fand der Künstler das Wort für seine heiligsten Gedanken, und Wollen und Vollbringen sind eins geworden in diesem erhabenen Menschenbilde. Allein von seinen Brüdern hat dieser Prophet jegliche Beschäftigung aufgegeben, jegliche Beziehung zur Außenwelt abgebrochen, und, den Rücken gebeugt von centnerschweren Lasten, das mächtige Haupt in die Rechte gestützt, starrt er vor sich hin. Seine Seele ist mit Wermut getränkt und mit Bitterkeit gesättigt. Grundlos tief wie das Meer ist sein Schmerz, dunkel wie die Nacht sind seine Gedanken. ‚O Ihr, die Ihr vorübergeht am Wege, bleibet stehen und sehet, ob ein Schmerz so groß ist, wie der meine!‘

Hat Michelangelo im Jeremias nur den Propheten schildern wollen, der auf den Trümmern von Jerusalem seine Seele in Klagen ergießt, hat er bei diesem Manne, der allein von allen eine individuelle Kleidung trägt, nur an ein Idealbild gedacht, dem es galt, persönliche Geltung zu verleihen? Oder dürfen wir annehmen, daß der Künstler, einem allgemeinen Brauche folgend, im Jeremias, wenn nicht sein äußeres Bild, so doch sein innerstes Empfinden zum Ausdruck gebracht hat? ‚Ich habe keinen Freund und ich will auch keinen', schrieb Michelangelo einmal an seinen Vater in einer jener trüben Stimmungen, die ihn so oft heimgesucht haben, als er einsame Tage, Monate und Jahre oben auf seinem Gerüst in der Sixtinischen Kapelle verbrachte. Und doch hat derselbe Mann in späteren Jahren eingestanden, daß niemand größere Liebe haben könne zu edlen

113. Der Prophet Ezechiel.

114. Der Prophet Daniel.

Menschen, als er selbst, und daß er vielen Umgang meiden müsse, um nicht sein Herz an seine Freunde zu verlieren. Aber es waren nicht nur die Qualen der Einsamkeit, es war auch nicht die durch körperliche Anstrengung erzeugte Melancholie allein, die Michelangelos Seele so umdüsterten, daß er die größte Ruhmesthat seines Lebens mit einem Jeremias abschloß, daß er in eine markerschütternde Klage ausbrach, wo er einen Lobgesang anstimmen durfte. Auch angesichts der Sistinadecke hat der schaffensmüde Mann noch nicht an seinen Genius als Maler geglaubt, wie er es selber ausspricht in einem berühmten Sonett, in welchem er mit bitterem Humor die unendliche Mühsal seiner Arbeit beschreibt. Und kaum hatte er den Pinsel aus der Hand gelegt, so griff er zum Meißel zurück; aus dem Jeremias der Sistina hat sich fast unmittelbar der Moses von San Pietro in Vincoli entwickelt.

Am 4. Juli 1512 war Alphons von Ferrara in Rom erschienen, ein Un-

wetter päpstlichen Zornes zu zerstreuen, das sich drohend über seinem Haupte zusammengezogen hatte. Die Lage des Herzogs war schwierig; der aufs höchste gereizte Papst verlangte nicht weniger und nicht mehr, als die Abtretung von Ferrara, und der Gemahl der Lucrezia Borgia entwich schließlich, ohne die Entscheidung abzuwarten, im geheimen aus der Stadt. Und doch fand er Lust und Muße, mit Erlaubnis Sr. Heiligkeit die Gemächer Alexanders VI. zu besehen und Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle aufzusuchen. ‚Se. Excellenz, der Herzog,' schrieb damals ein Vertrauter der Isabella d'Este an seine Herrin, die Mutter des kleinen Federico Gonzaga, der als Geisel am päpstlichen Hofe weilte, ‚Se. Excellenz wünschte sehr die Decke der großen Kapelle zu sehen, die Michelangelo malt, und stieg mit mehreren Personen hinauf. Bald kehrten sie einer nach dem anderen zurück, und nur der Herr Herzog blieb oben bei Michelangelo und konnte sich nicht sättigen an seinen Gestalten. Als aber Signor Federico sah — er war längst der Liebling des alten Papstes geworden, der ihn nicht mehr von seiner Seite ließ —, daß Se. Excellenz so lange oben blieb, führte er die Edelleute, die Gemächer des Papstes zu sehen und die Räume, welche Raphael von Urbino ausmalt. Als dann der Herzog endlich herabgestiegen war, wollten sie ihn auch begleiten, die Kammer des Papstes zu sehen und die Gemächer, die Raphael malt, aber er wollte nicht gehen, und seine Edelleute sagten, daß er die größte Scheu gehabt habe, das Zimmer zu betreten, wo der Papst schlief.'

115. Der Prophet Jeremias.

Wir besitzen kein zweites Bild aus jenen glorreichen Tagen, das uns die gemeinsame Thätigkeit Raphaels und Michelangelos im Vatican so nahe brächte, wie dieser Bericht vom Juli 1512, wir haben keine Ueberlieferung erhalten, die uns so ohne weiteres in die Werkstätten einführt, wo die zwei größten Maler aller Zeiten in gewaltigem Wettkampfe ihrem Genius die größten Schöpferthaten abgerungen haben. Daß sich die Naturen des menschenscheuen, argwöhnischen Florentiners und des liebenswürdigen, von aller Welt bewunderten Urbinaten nicht verstanden, würden wir vermuten, auch wenn es Vasari und Condivi nicht ausgesprochen hätten, daß sie einander aber in persönlicher Feindschaft gegenübertraten, entsprach weder der herben Zurückhaltung des einen, noch der heiteren Anmut des anderen. Nur ein einziges Mal, so berichtet eine spätere Quelle, begegneten sich Raphael und Michelangelo am Eingange des Vaticans, der eine, allein, wie immer, der andere, von einer Schar von Schülern und Bewunderern begleitet. ‚Vornehm, wie ein Fürst', höhnte Michelangelo ganz laut, ‚einsam wie ein Henker', lautete des Urbinaten grausame Antwort.

Schon im Herbste des Jahres 1507 hatte Julius II. erklärt, den Anblick Alexanders VI. unseligen Angedenkens, den Pinturicchio im Zimmer des Marienlebens in sorgfältigster Freskotechnik an die Wand gemalt, nicht mehr ertragen zu können, und hatte im oberen Stockwerke des Palastes die noch heute mit seinen Wappenemblemen geschmückten Gemächer bezogen, welche auf den Damasushof gehen und die Kapelle Nicolaus' V. einschließen. Gleichzeitig wurden zahlreiche Künstler aus Mailand, Toscana und Umbrien berufen, die benachbarte Zimmerflucht über dem Appartamento Borgia auszumalen, welche einst der Herzog von Valentino bewohnt hatte. So sah sich der junge Raphael, als er, wahrscheinlich auf Betreiben Bramantes, im Herbste des folgenden Jahres in Rom erschien, zunächst einer ganzen Schar älterer Kunstgenossen gegenüber, unter denen sich auch sein Lehrer und Freund Perugino befand. Aber wenn die Sonne aufgeht, erblassen die Gestirne, und von allen diesen Meistern ist nicht mehr die Rede, seit Raphael in der Stanza della Segnatura zu malen begonnen hat. Sie müssen einer nach dem anderen in die Heimat zurückgekehrt sein, und überhaupt nur von Perugino und Sodoma haben sich Spuren in diesen Papstgemächern erhalten. Ein weites, goldene Früchte verheißendes Arbeitsfeld that sich vor dem Urbinaten auf, und Raphael scheint zunächst, wie Michelangelo, die Absicht gehabt zu haben, es allein zu bestellen.

Wir besitzen keine Dokumente, die uns über die innere und äußere Entwickelungsgeschichte der Malerei in der Stanza della Segnatura Aufschluß geben könnten, und wir möchten glauben, die Größe der Aufgabe habe den Künstler keinen Augenblick erschreckt, die Fülle von Gedanken und Erfahrungen, denen er Ausdruck geben sollte, hätten ihm niemals die Unbefangenheit geraubt. Nur die Inschrifttafeln in den Fensterlaibungen berichten in lakonischem Stil, daß der Freskencyklus im Jahre 1511, im achten Jahre des Pontifikates Julius' II., vollendet gewesen ist. Aber wenn wir vor den Bildern der Stanza della Segnatura stehen, dann meinen wir, der Genius habe diesem Lieblingskinde der Natur den Pinsel geführt, ohne ihn jemals an seiner Kraft verzweifeln zu lassen, mit reinster Schaffenswollust ihn beseligend, während gegenüber in der Sixtinischen Kapelle ein ebenso gottbegnadeter Künstler, von furchtbaren Anfechtungen heimgesucht, mit der Welt, mit sich selbst und mit der Materie im Kampfe lag, die er nicht nur bildend zu beseelen hatte, sondern gleichsam aus dem Nichts erschaffen mußte.

Raphaels Aufgabe stellte sich unendlich viel einfacher, nachdem ihm das Thema einmal gegeben war, für dessen Ausgestaltung ihm der Stoff von allen Seiten zufloß. Können wir auch nicht mit Bestimmtheit sagen, welche Männer es gewesen sind, die den Schüler Peruginos in jene ideale Welt der Wunder und Geheimnisse eingeführt haben, welche er in seinen Fresken verkörperte, so wird doch jedermann begreifen, daß ein Künstler, der mit Bembo, Bibbiena und Inghirami, mit Baldassare Castiglione und Sigismondo de' Conti in vertrautestem Umgang stand, für seine Phantasie die reichste Nahrung finden mußte. Welch ein Kontrast giebt hier schon äußerlich sich kund zu jenem einsamen Prometheus in der Sixtinischen Kapelle, denken wir uns den heiteren, immer schaffensfreudigen Raphael in ernsten beglückenden Gesprächen mit Philosophen, Dichtern und Theologen, die alle Schätze ihres Wissens und Könnens vor ihm niederlegten. Die

Welt und ihre Schönheit ist durch die Sünde zerstört, und nur die ungestillte Sehnsucht nach Erlösung blieb als einzige, kaum verstandene Tröstung der trauernden Menschheit zurück, das ist die herzerschütternde Klage, in welche Michelangelo die Schöpfungsgeschichte der Sistina ausklingen läßt. Die Erde ist noch heute ein Paradies, weise regiert durch milde Gesetze, von allen zerstörenden Elementen befreit durch das Forschen und Finden ihrer Philosophen, schönheitsverklärt durch die Gesänge ihrer Dichter, geheiligt endlich als Schöpfung der unergründlichen Weisheit Gottes, das ist das Evangelium, welches Raphael verkündet.

Denkt man sich diese Gedanken in praktischer Anwendung an Zeiten und Personen erläutert, so ist damit eigentlich schon das wundervolle Programm gegeben, das überdies in den erhabenen allegorischen Figuren, wie in monumentalen Ueberschriften an der Decke zu lesen ist. Alles, was der Geist des Menschen von jeher erdacht und erfunden, sein Dasein zu trösten, zu beglücken und zu heiligen, wollte der junge Meister in der idealen Welt zusammenfassen, die er zwischen die vier Wände der Stanza della Segnatura gebannt hat. Keine Thatsachen, sondern Ideen sollten hier verherrlicht werden, aber wer immer Dauerndes im Dienste der Menschheit geleistet hatte, der erhielt jetzt durch Raphaels Hand unsterblichen Lohn für unsterbliche Verdienste. Die Fresken an den beiden Fensterwänden führen uns noch auf neutrales Gebiet; ja anfangs hat Raphael selbst die Allegorie beibehalten, wenn er unter der Gerechtigkeit die drei anderen Kardinaltugenden anbringt. Dann aber trennt er Heidentum und Christentum und führt seine Gedanken in historisch-idealer Behandlung in den erhabensten Gleichnissen aus, die je erfunden und gemalt worden sind.

Die Schule von Athen schildert zunächst weiter nichts, als die Weise, in der sich die Alten mit sich selbst, mit dem Leben und mit Gott abgefunden haben. Die sieben freien Künste, die in der Philosophie gipfeln — ein Gedanke, den schon Botticelli ausgeführt hatte —, versinnbildlichen hier nur das unermüdliche Streben der griechischen Geisteshelden, das Leben in seinen wechselnden Erscheinungen zu ergründen, in seinen unendlich reichen Formen zu genießen. In Plato aber und in Aristoteles hat das ideale Streben der antiken Welt seine Blüte erreicht, in ihnen hat sich irdisches Wissen ahnungsvoll zu himmlischer Weisheit hinangeläutert. ‚Was soll unser Handeln bestimmen?' fragt noch Marc Aurel in seinen Betrachtungen. ‚Ein Ding allein und nur dieses,' lautet die Antwort, ‚die Philosophie.' Sie ist die edelste Errungenschaft, die größte Geistesthat der vorchristlichen Welt.

Mit dem Christentum aber, so etwa lehrt Raphael in seiner von Vasari fälschlich sogenannten Disputa, beginnt eine neue Offenbarung, und ein neues Evangelium füllt mit frischem Lebensblut den müden und zersetzten Leib der alten Welt. Jetzt giebt nicht mehr das Wissen-wollen dem Leben den idealen Gehalt, sondern das Glauben-sollen ist die hoffnungsvolle, höchste Forderung, die sich an die Menschheit richtet. Der Himmel hat sich aufgethan und seine Herrlichkeiten und Geheimnisse vor der Erde ausgebreitet. Nicht mehr Diogenes und Socrates, nicht mehr Plato und Aristoteles werden als die Träger höchster Weisheit, als die Verkündiger göttlicher Geheimnisse verehrt, den heiligen Kirchenvätern, den erleuchteten Lehrern der Christenheit ist das Amt übertragen, das weltbeglückende Evangelium von der Erlösung zu verkündigen. Aber der tödliche Gegensatz

zwischen Heidentum und Christentum wird durch die Tugenden, die sie beide verehren, durch die ewig unverlierbaren geistigen Güter, die heidnische und christliche Dichter beide gepriesen haben, abgeschwächt; im Parnaß vor allem, der nicht umsonst seinen Platz zwischen Disputa und Schule von Athen gefunden hat, wird gleichsam die Versöhnung gefeiert. Hier fragt man nicht mehr, ob Christ oder Heide, denn derselbe göttliche Odem hat sie alle angeweht. Ein Glaube, eine Hoffnung, eine Liebe beseelt die Dichter und Denker aller Zeiten, auf der Höhe des heiligen Hügels erscheint Dante neben Homer, und die größten christlichen

116. Stanza della Segnatura. Die Gerechtigkeit.

Dichter haben sich mit ihren heidnischen Brüdern um Apollo und die Musen geschart.

So unerschöpflich an Gedanken und Beziehungen uns heute auch der Bilderkreis der Stanza della Segnatura erscheinen mag, so tiefsinnig auch Raphael sein Thema entwickelt und ausgestaltet hat, das Fundament, auf welches er seinen Wunderbau errichtete, ist in einfach klaren Zügen schon in den Anschauungen des Mittelalters gegründet. Wenn der Urbinate in der Reimchronik seines Vaters die Stelle aufschlug, wo die Bibliothek in Urbino beschrieben wird, so sah er, daß die reichen Bücherschätze seines Herzogs in vier Gruppen eingeteilt waren, daß seine Zeit in Theologie, Philosophie, Dichtkunst und Jurisprudenz alles Wissen und

Können der Menschheit zusammenfaßte. Betrachtete er im Appartamento Borgia Pinturicchios Malereien, so sah er sich hier von ganz ähnlichen Gedankenkreisen umgeben, und in wie viel anderen Palästen Roms, in die wir ihm heute nicht mehr zu folgen vermögen, mag er in derselben Weise der Menschheit ideale Güter verherrlicht gesehen haben! Da boten sich ihm die sogenannten vier Fakultäten als allegorischer Deckenschmuck ganz von selber dar, wollte er in einem einzigen Raume alle die Gedanken zum Ausdruck bringen, die man sonst wohl in behaglicher Breite auf die Zimmer eines ganzen Palastes verteilte.

117. Stanza della Segnatura. Die Philosophie.

Weniger absprechend in seinem Urteil über die Leistungen anderer Künstler, wie Michelangelo, ließ Raphael das Rahmenwerk an der Decke, das Sodoma in engem Anschluß an Pinturicchios Chornalereien in S. Maria del Popolo entworfen hatte, einfach bestehen und begann sofort die Medaillons auszufüllen, die mit den vier entsprechenden Langbildern in den Ecken allein noch übrig waren. Mit der Gerechtigkeit (Abb. 116) machte er wahrscheinlich den Anfang. Deutlich erkennt man noch im Oval des wenig belebten Gesichtes umbrischen Einfluß, auch ist sie kleiner in den Verhältnissen und schlanker in den Formen, wie die drei übrigen Allegorieen. Wenn hier eins der Puttenpaare mit Flügeln erscheint und das andere nicht, so sollte schon damit die Teilung zwischen geistlicher und weltlicher

Gerichtsbarkeit angedeutet werden, ein Unterschied, der auch im folgenden an den Putten der Philosophie und Theologie durchgeführt worden ist.

Die Philosophie (Abb. 117), an deren Thronlehnen ein Bild der Diana von Ephesus angebracht ist, spricht schon in der Farbenwahl ihrer Gewandung, welche die vier Elemente andeutet, die Fülle von Erkenntnis aus, die sie umfaßt. In ihren reiferen Körperformen, in ihrem ausdrucksvollen, energischen Kopf erscheint sie einfach als Weiterbildung der Gerechtigkeit, aber erst in der Theologie (Abb. 118) drückt sich im Gesicht eine tiefe seelische Erregung aus, und in den großen dunklen Augen

118. Stanza della Segnatura. Die Theologie.

erblicken wir zum ersten Male ein Abbild der römischen Frauenschönheit. Ein weißer, vom Wind bewegter Schleier umhüllt das Haupt der priesterlichen Frau, die Krone von Olivenblättern charakterisiert sie als Verkündigerin der Friedensbotschaft, die drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung sind in den Farben ihrer Gewänder angedeutet, weiß, grün und rot.

In die Poesie (Abb. 119) aber hat Raphael seine eigene Seele versenkt. Wie verwandt mußte er sich ihrem Genius fühlen, als er, aus unversiegbarem Lebensborn schöpfend, in der Stanza della Segnatura entwarf und dichtete und scheinbar so mühelos seine herrlichsten Gedanken Thaten werden sah. Die Poesie schmückt allein von

allen ein mächtiges Flügelpaar, frischer Lorbeer umkränzt die jugendliche Stirn wie ein Diadem, und wenn wir ihr in die lichtvollen Augen sehen, dann meinen wir, es könnte noch niemals ein Schmerzgedanke die reine Schönheit dieser Züge verschleiert haben. Wie der Vogel seine Lieder singt, so glücklich und beglückend dichtet sie Melodieen und Gesänge, immer aus dem Endlichen in die Ewigkeit hinüberschauend, immer vom Odem der Gottheit angeweht.

Die gleichfalls auf goldenem Mosaikgrunde gemalten Darstellungen in den Ecken erläutern ganz einfach die Medaillons. So bezieht sich das Urteil des

119. Stanza della Segnatura. Die Poesie.

Salomo als glorreichster Akt der Rechtsprechung aller Zeiten auf die Gerechtigkeit, der Sündenfall ist eigentlich erst aller Anfang der Theologie, der Sieg Apollos über Marsyas verherrlicht den Triumph der wahren Poesie, und jene merkwürdige weibliche Gestalt, die sich forschend und staunend über den gestirnten Himmelskörper beugt, soll wohl nur das Streben der Philosophie bedeuten, die Geheimnisse der Natur und des Menschen unter ewige Gesetze zu bringen.

Die Priester und Propheten des Menschengeschlechtes, die Theologen, Dichter und Philosophen konnte Raphael sehr wohl in idealer Gemeinschaft zusammenführen, nicht so die Juristen. Daher ließ er es unter der Gerechtigkeit, rechts und links vom Fenster, bei zwei Ceremonienbildern bewenden und setzte darüber die

allegorische Schilderung fort. Was lag auch näher, als der größten der vier Kardinaltugenden ihre drei Schwestern zuzugesellen: die Stärke, die Klugheit und die Mäßigung (Abb. 120)? Auch hier gelang es Raphael in unvergleichlicher Weise, drei Allegorieen in klarer geschlossener Komposition innerlich und äußerlich zusammenzuführen und jeder von ihnen individuelles Leben einzuflößen. Beim Anblick dieser gedankenvollen Frauengestalten, die, von den süßesten Engelskindern umspielt, sich so zwanglos auf einer Marmorbank niedergelassen haben, vergessen wir überhaupt, von ihrer Schönheit bezaubert, nach ihrer Bedeutung zu fragen. Die riesenhafte, helmgeschmückte Stärke liebkost einen zähnefletschenden Löwen und hält in der Rechten einen Stamm mit üppigem Eichenlaub in sinnvoller Anspielung auf das kraftvolle Geschlecht der Rovere. Ein wenig erhöht, in der Mitte, sitzt die doppelköpfige Klugheit und blickt in einen Spiegel, den ein Putto trägt, während ein anderer dienstbeflissen hinter ihr die Fackel emporhält. Beide Allegorieen haben

120. Stanza della Segnatura. Mäßigkeit, Klugheit und Stärke.

ihre herkömmlichen Attribute beibehalten, nur die Temperantia mischt nicht mehr Wein und Wasser, wie in älteren Bildwerken, sondern, einen Zaum emporhaltend, mit dem Zeigefinger auf ihre Gefährtinnen deutend, blickt sie auf den unter ihr thronenden Papst hernieder, als wollte sie ihm zurufen: Richte mit Klugheit, Mäßigung und Kraft!

Die endgültige Regelung geistlicher und weltlicher Gerichtsbarkeit wird hier unten links und rechts vom Fenster geschildert. Kaiser Justinian überreicht dem Trebonian seine Gesetzessammlung (Abb. 121), Gregor IX. händigt einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien ein (Abb. 122). Niemals völlig unterdrückte Leidenschaften, bittere Lebenserfahrungen, harte Kämpfe haben ihre Spuren in den hinfälligen Zügen des greisen Papstes zurückgelassen, der die Züge Julius' II. trägt. Aber dies Fresko ist fast ebenso arg zerstört, wie die Verherrlichung Justinians gegenüber, und nur die Charakterköpfe einiger Kardinäle — es sollen die drei Nachfolger des Roverepapstes sein, Giovanni und Giuliano de' Medici und Alessandro Farnese — erfreuen sich besserer Erhaltung.

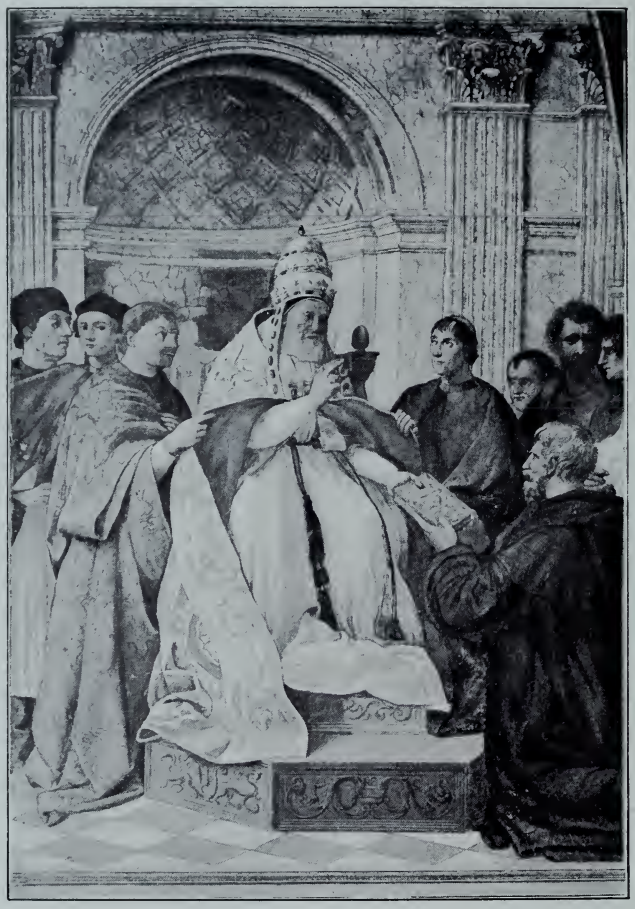
Der Umstand, daß Raphael auf der Schule von Athen sein eigenes Bildnis

anbrachte mit dem des Sodoma und hier das Porträt des kleinen Federico Gonzaga gemalt hat, welches Julius II. erst im August 1511 in der Stanza della Segnatura anzubringen befahl, beweist ohne weiteres, daß mit der Schule von Athen der ganze Freskencyklus vollendet worden ist. Die Disputa also wird der Meister zunächst in Angriff genommen haben, nachdem er die Fensterwand vollendet hatte; knüpfte er doch auch in diesem Bilde am unmittelbarsten an eine frühere Leistung an, an jene Jugendarbeit in San Severo, die er schon im Jahre 1505 in Perugia begonnen und unvollendet zurückgelassen hatte. Das Geheimnis der Dreieinigkeit Gottes, das sich den Gläubigen auf Erden offenbart, nach dem sich der Himmel geöffnet, die Teilung der Wandfläche in eine obere, himmlische, in eine untere, irdische, Hälfte, das ist ein Gedanke, der schon in San Severo zum Ausdruck kommt, der in der Disputa (Abb. 123) wiederholt und nur unendlich viel reicher und tiefsinniger ausgestaltet wird.

121. Stanza della Segnatura. Justinian überreicht dem Trebonian seine Gesetzessammlung.

Eine Wiederkunft Christi lehrt die Kirche nur, wenn sie vom jüngsten Tage redet und den zornigen Weltenrichter beschreibt, vor dem die durch Posaunenton vom Tode erweckte Menschheit zitternd und in banger Furcht erscheint. Raphael allein weiß, hier von jeder Tradition sich lösend, von einer anderen Gegenwart, von einer anderen Erscheinung des Weltheilandes zu berichten. Ihm hat sich der Himmel aufgethan, er sieht den erhöhten Christus thronen, die durchbohrten Hände segnend erhoben (Abb. 124), von seinen Heiligen umringt, er hat dieselbe unbeschreibliche Vision geschaut, wie Dante, als er in Gestalt der weißen Rose die heilige Kriegsschar erblickte, die Christus sich mit seinem Blute erkauft. Zum ersten und einzigen Male hat sich hier in einer menschlichen Phantasie eine Vorstellung des Himmels gebildet, die der Glaube annehmen kann, zum ersten und einzigen Male ist das Unbegreifliche gethan, das Unaussprechliche ausgesprochen worden. Warum aber hat uns Raphael so viel mehr von den Geheimnissen der Ewigkeit verraten, als alle Künstler vor ihm und nach ihm? Warum verstummt vor seiner Schöpfung und

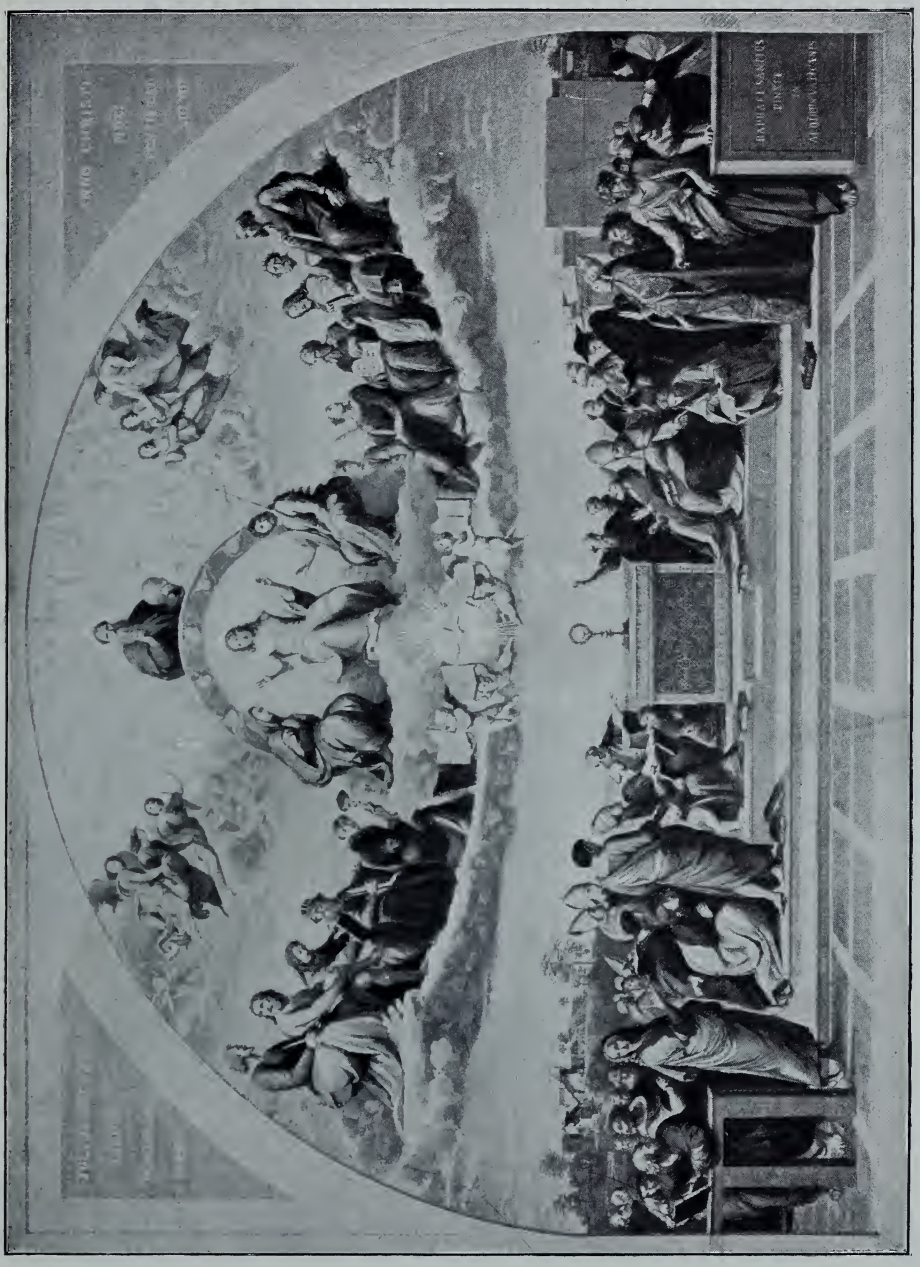
vor dieser nur allein jeder Zweifel, jede Frage, warum hört die Sehnsucht auf, und warum schweigt der Schmerz? Nicht nur, weil die höchsten Menschheitsideale in einer unsagbar erhabenen Versammlung hier oben verwirklicht worden sind, weil die Natur selbst keine vollkommeneren Menschen bilden kann, wie diesen Christus, diese Maria, diesen David, diesen Johannes (Abb. 125), sondern auch, weil diese Freunde Gottes selber aufgehört, zu wollen, zu streben, zu hoffen, weil alles



122. Stanza della Segnatura. Julius II. übermittelt als Gregor IX. einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien.

Schauen ist und Seligkeit, weil alles schon erfüllt ist und vollbracht. Keine Klage mehr um verlorene Lebensgüter, kein Suchen mehr nach einem fernen Friedensglück. Aber auch kein stürmisches Entzücken, kein jubelndes Genießen, kein momentaner Ausbruch höchsten Glücksgefühls, der in sich selber schon den Keim des Todes trägt. Nein, die große Sabbatruhe ist angebrochen, und kaum haben diese Helden des alten und neuen Bundes noch ihre Individualität bewahrt, so gleichmäßig umleuchtet sie alle ein zitternd-wehmütig verklärter Abglanz des seligen Selbstgenügens, das auf dem Antlitze Christi thront. Und doch scheuen sie sich alle,

den Blick zu ihm emporzurichten, als könnten sie den Anblick Gottes nicht ertragen und nur Maria wagt es, halb neben ihm thronend, halb vor ihm knieend —



123. Stanza della Segnatura. Die Disputa.

umile ed alta più che creatura*) — das Auge zu ihrem Sohne zu erheben. Das Göttliche im Menschen konnte Raphael noch ergreifender schildern, ein herrlicheres

*) Demütiger und erhabener wie jede andere Kreatur.

Christusideal ist ihm noch in der Transfiguration gelungen, aber in der einheitlichen Beseelung der edelsten Menschengestalten mit dem einen Gedanken ewigen Friedens, ewigen Glückes, ewiger Seligkeit konnte er sich, konnten ihm andere nicht mehr übertreffen.

Zahllose Engelscharen füllen und beleben den unermeßlichen Weltenraum. In blassen Farben flüchtig angedeutet und gleichsam nur als Element gedacht,

124. Stanza della Segnatura. Disputa. Mittelgruppe.

aus dem der Himmel Licht, Luft und Wolken bildet, lassen sie die wahrhaft monumentale Ruhe dieser Himmelsglorie nur noch plastischer hervortreten. Ueber dem Glorienschein Christi thront Gott-Vater, segnend in gemessener Würde, den Raphael gebildet hat, als er noch nicht ahnte, wie Michelangelo sich den Jehovah dachte. Unten schwebt die Taube des hl. Geistes hernieder, und die vier Putten mit den vier Evangelienbüchern — ein völlig neuer Gedanke Raphaels — führen das Auge des Beschauers vom Himmel auf die Erde herab.

‚Sachlich ist nun in der unteren Hälfte der liturgisch hergerichtete Altar mit der Monstranz und der Eucharistie der Mittelpunkt. In der verklärten Menschheit Christi, in der Brotgestalt, ist die Einheit gegeben, welche die irdische Welt mit dem Reiche der Seligen verbindet.‘*) Schon Fra Bartolomeo hat in der Auferstehung Christi in den Uffizien denselben Gedanken ausgedrückt, wenn er auf dem geöffneten Grabe Kelch und Hostie anbrachte, die Christus als sein Testament der Welt zurückgelassen hat. In den vier Evangelien, welche die Engel selbst vom Himmel auf die Erde herniedertragen, in der Monstranz, welche Christi täglich in der Messe sich erneuerndes Kreuzesopfer symbolisiert, ist jede Offenbarung festgelegt, wer

125. Stanza della Segnatura. Disputa: Johannes und David.

aber wird sie der Menschheit übermitteln, wer wird über der blöden Menge das köstliche Kleinod mit unbefleckten Händen emporhalten, wer wird des Heiligtums Hüter sein? Siehe da, ein Volk von Priestern und Propheten hat sich um den Altar Gottes gesammelt, bereit, in heilig-glühenden Herzen die Lehre zu bewahren und mit seinen Lippen das Wort zu verkündigen.

‚Dies ist das Vermächtnis Christi auf Erden‘, sagt der stehende Priester links vom Altar, mit beiden Händen auf die Monstranz mit der Hostie weisend; ‚denselben, der sich Euch hier unten nur im Gleichnis offenbart, dürft Ihr dort oben leiblich schauen‘, sagt die erhobene Rechte des tieferregten Graubartes gegen-

*) Vergl. Dr. Friedrich Schneider, Theologisches zu Raphael, p. 7. Die Beziehung der oberen Hälfte zur unteren und damit die Bedeutung des Ganzen ist hier so glücklich erfaßt und so klar entwickelt, daß ich die Ausführungen des ausgezeichneten Theologen wörtlich anführe.

über. Dann wird die Stimmung gelassener. Wie im Abendmahl Lionardos der geistige Strom der Bewegung von dem vollständig passiven Christus ausgeht, in

126. Stanza della Segnatura. Der Parnaß.

seiner Nähe rechts und links am mächtigsten emporflutet und nach den Seiten hin allmählich leise grollend verklingt, so ist auch in der Verherrlichung des heiligsten der Sakramente die Teilnahme der Personen, die den Altar mit der Hostie umgeben,

am tiefsten erregt, und noch die vier Kirchenväter erscheinen in angespannter geistiger Thätigkeit, des Schauens und Denkens, des Forschens und Erklärens. Rechts hinter Augustin erscheinen Thomas von Aquino, Innocenz III. und San Bonaventura, alle drei noch beteiligt an der Erforschung und Feststellung der Glaubenslehre, um welche sich nach der Meinung Julius' II. auch Sixtus IV. so hohe Verdienste erworben hatte, daß er hier vor dem lorbeergekrönten Dante, vor dem kahlköpfigen Savonarola in vollem priesterlichen Ornat die Stufen zum Altar emporschreiten durfte. Auch links sind zahlreiche Porträte zwischen die Idealgestalten eingeschoben, deren Namen sich nicht mehr ermitteln lassen. Könnten wir die beiden mitrengeschmückten Kardinäle hier namentlich bestimmen, so würden wir wohl auch die

127. Stanza della Segnatura. Mittelgruppe aus dem Parnaß.

Theologen kennen, denen der Urbinate die stoffliche Anregung für sein tiefsinnigstes Freskobild in der Stanza della Segnatura verdankt, welches zugleich mit Recht als seine höchste malerische Leistung gepriesen wird.

Wie erleichtert mochte Raphael aufatmen, als das große Werk der Disputa vollendet war, als er sich aus dem ernsten Kreise der Gelehrten und Theologen in die heitere Gesellschaft der Sänger und Poeten flüchten konnte, denen er sich selbst so innerlich verwandt fühlen mußte. Frei von jedem Zwange, an keine Ueberlieferung gebunden, konnte er wählen und verwerfen, schaffen und zerstören, denn die Aufgabe, die Dichter aller Zeiten in idealer Gemeinschaft zu vereinigen, war überhaupt noch niemals an einen Künstler herangetreten. Darum giebt es hier oben auf dem Parnaß (Abb. 126) auch nichts zu erklären und zu deuten: Apoll und die Musen haben sich am plätschernden Helicon zusammengefunden, und die Dichter, heidnische und christliche, ohne Unterschied, haben sich um ihren Gott geschart.

Apollo spielt eben einen seiner göttlichen Gesänge nicht auf der Leier, sondern auf der Violine, und seine Musen hören zu, ohne dabei ihren Sinn von der Außenwelt abzukehren. Leise singend hat der Gott den Mund geöffnet (Abb. 127), und folgen wir dem Blick seiner erhobenen Augen, so meinen wir, er richte all die süße Sehnsucht seiner Lieder an die Musica am goldenen Mosaikhimmel über ihm, und das ‚numine afflatur', welches dort schon erfüllt, komme hier noch einmal in einer rührenden Bitte zum Ausdruck. Wir fragen nicht lange nach den Namen der Glücklichen, die sich in diesem Dichterparadies, wo nur der Lorbeerbaum gedeiht, zusammenfanden, wir freuen uns nur, daß jetzt auch der weltvertriebene Poet eine Heimat gefunden hat, wo ihn die rauhen Lebensstürme nicht mehr erreichen können. Der weißbärtige, blinde Homer, von heiligem Feuer durchglüht, verkündet laut, was

128. Stanza della Segnatura. Auffindung eines Sarkophages mit griechischen und lateinischen Klassikern.

ihm die Gottheit eingegeben, Dante, der unter Dichtern wie unter Theologen Palme und Lorbeer errungen hat, blickt ernst und sinnend auf seinen Führer Virgil, der mit ausgestreckter Rechten auf den singenden Apoll weist; links in der Gruppe unter dem Lorbeerbaum, begegnen uns Petrarcas wohlbekannte Züge, und die Dichterin Sappho hält selbst ihren Namen auf einer zufällig ihrer Hand sich entrollenden Schrift empor. Das ist alles, was wir in diesem Kreise nennen sollen, und auf ein weiteres müssen wir verzichten, ist es auch gewiß, daß Raphael mit jedem seiner Köpfe die Vorstellung eines bestimmten Dichters verband. Warum auch dort nach Namen forschen, wo wir so gerne voraussetzungslos genießen, was wollen wir nach Worten suchen für diese süßen Melodieen? Stehen nicht alle Männer und Frauen unter dem Zauberbanne der heiligen Töne Apolls? So zerstreut sie auch auf der Höhe des Hügels und an seinen Abhängen ihre Plätze gefunden haben, so liebenswürdig und gelassen sie auch sich miteinander zu beschäf-

tigen scheinen, die beglückende Harmonie dieser Musik schwebt ihnen doch allen wie Sonnenglanz um die Stirn. Die Klänge sind ihnen nur so vertraut, Natur und Umgebung sind so ganz ihr Eigentum, daß sie genießen können, ohne sich zu sammeln, ohne wenigstens gesammelt zu erscheinen. Mag auch die Gruppe Petrarcas unter dem Lorbeerbaum sich flüsternd unterhalten, die erhobene Rechte des Jünglings belehrt uns sofort, daß ihnen die Lieder Apollos nicht entgehen, und als der greise Dichter der Sappho gegenüber lauter, als erlaubt, sich zu äußern wagte, hat gleich einer seiner Genossen, freundlich mahnend, den Finger an den Mund gelegt. Nur Homer spricht ganz laut, aber haben ihn nicht erst die Töne des Gottes in so tiefe Erregung versetzt, meinen wir nicht, der blinde Dichter lausche und rede zugleich, wenn wir ihn, das Haupt zum Himmel erhoben, die

129. Stanza della Segnatura. Verbrennung der griechischen Klassiker.

Rechte tastend ausgestreckt, langsam daherkommen sehen, als triebe es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, dem Urquell der Melodieen nachzugehen, die ihn selbst zu neuen Gesängen begeistert haben?

In den zwei Fresken unter dem Parnaß, in Chiaroscuro ausgeführt, setzt sich ein Gedanke fort, der schon an der Decke im Siege des Apoll über Marsyas zum Ausdruck gebracht worden ist. Unter den Konsuln P. Cornelius und B. Pamphilus, so erzählt Valerius Maximus in seinen Memorabilien, wurde auf dem Janiculus ein Sarkophag entdeckt mit griechischen und lateinischen Klassikern (Abb. 128). Die lateinischen wurden sorgfältigst aufbewahrt, die griechischen aber wurden verbrannt, weil man ihren Inhalt als religionsgefährlich fürchtete (Abb. 129). So ist auch hier der Unterschied zwischen wahrem und falschem Wissen und Vermögen in naiver Weise durchgeführt, die hohe Aufgabe der Poesie, eine Priesterin Gottes zu sein auf Erden, wird noch einmal mit Nachdruck betont.

Inhaltlich schließt sich die Schule von Athen (Abb. 130) weit enger an längst bekannte, unzählige Male durch die Kunst verherrlichte Gedankenkreise an, wie Parnaß

130. Stanza della Segnatura. Die Schule von Athen.

und Disputa, die alle beide als künstlerische Schöpfungen in der Tradition überhaupt nicht vorgebildet sind. Aber deshalb tritt gerade hier die Meisterschaft des Urbinaten in so glänzendes Licht, deshalb gerade lernen wir in der Schule von

Athen besser als irgendwo anders begreifen, warum sich in Raphael alle Ideale der Renaissancekunst erfüllen mußten. Als Pollajuolo am Erzgrabe Sixtus' IV. die sieben freien Künste bildete, durfte er sich nach ehrwürdigem Brauche mit den Allegorieen allein begnügen; Pinturicchio hat wenigstens schon im Appartamento Borgia um seine thronenden Frauengestalten einen Kreis ihrer antiken und modernen Verehrer gesammelt. Aber erst Raphael versetzte die Allegorie mit kühnem Griff als Hüterin des großen Philosophentempels an die Decke, erst in seiner Phantasie verwandelten sich die toten Begriffe in lebendige Aktion, und aus

151. Stanza della Segnatura. Schule von Athen.
Plato und Aristoteles.

den sieben freien Künsten entwickelte er in unvergleichlich großartiger Schilderung eine ideale Vereinigung ihrer vornehmsten Vertreter.

Niemand anders als Bramante soll die Zeichnung entworfen haben für die majestätische Halle mit dem Kuppelbau im Hintergrunde, der das Ideal verwirklichen mag, welches dem kühnen Architekten für seine Peterskuppel vorschwebte. Apollo und Minerva werden in den Nischen der Fassade sichtbar, und ihre Bedeutung als Beschützer der gelehrten Menge unter ihnen braucht nicht erst erklärt zu werden. Wie im unteren Teile der Disputa, so entwickelt sich auch hier die Komposition auf stufenweise emporsteigendem Plane, aber wie vollendet ist hier die Kunst der Perspektive gehandhabt, wie zwanglos verteilen sich hier die Personen,

welche in der Disputa noch gedrängt zu beiden Seiten stehen, über die großräumige Fläche, ohne daß dadurch die Uebersichtlichkeit der Komposition gelitten hätte. Plato und Aristoteles (Abb. 131), welche eben in ernstem Gespräch oben auf der Plattform erscheinen, beherrschen äußerlich und innerlich diese festliche Versammlung erlesener Menschen, denen es so ernst ist mit ihrem Streben nach Vervollkommnung. Ehrfurchtsvoll haben Greise und Jünglinge den Philosophenfürsten Platz gemacht, begeistert und ergriffen lauschen sie ihrer Wechselrede, wie Aristoteles mit fast gebieterisch ausgestreckter Hand auf die Erde hinweist und auf den Menschen als Gegenstand und Endziel aller Forschung, und der greise Plato mit erhobener Rechten auf Gott hindeutet, der den Menschen schuf und ihm zugleich die Sehnsucht nach Erkenntnis seines Schöpfers in das Herz gesenkt. Die Gegenwart des weisen Aristoteles, des göttlichen Plato giebt der Versammlung dieser Denker und Forscher die wunderbare Weihe, hält das Alltägliche fern und hebt einen jeden unter ihnen über sein gewöhnliches Dasein hinaus. Oben in ihrer Nähe hört alles Fragen und Forschen auf, und alt und jung begeistern sich in gleicher Weise am Anblick dieser beiden Männer, deren Gegenwart allein jeden Zweifel verstummen macht und allen Glauben neu belebt. Nur Sokrates, der Dialektiker, dessen häßliche Züge genau nach einer antiken Büste kopiert sind, durfte hier oben seine Schüler um sich sammeln; hat er doch als Mensch ein ebenso reines Leben geführt, wie Plato selbst. Aber unten im Vordergrunde wird noch gegrübelt und geschrieben, gelernt und gelehrt. So anmutig und spielend, wie nur Raphael Ideen zu verkörpern verstand, kommt hier der oft wiederholte Gedanke zum Ausdruck, daß die sieben freien Künste nur den Weg bedeuten, der zur Erkenntnis des Wesens aller Dinge, zur Philosophie, hinaufführt, daß sie alle nur die Dienerinnen sind der Königin unter den Wissenschaften.

132. Stanza della Segnatura. Schule von Athen. Porträt des kleinen Federico Gonzaga.

Und mit welchem Eifer wird hier unten gearbeitet, wie ungeteilt ist die Aufmerksamkeit der Hörer, wie ernst und überzeugend ist die Beweisführung der Lehrer, wie intensiv ist das Nachdenken und wie aufrichtig der Wissensdrang. Links in der Ecke hat sich der laubbekränzte Grammatiker in ein großes Buch vertieft, und neben ihm erscheint der Lockenkopf des kleinen Federico (Abb. 132), der damals gerade

in Rom seine ersten Uebungen in den freien Künsten begann. In der Pythagorasgruppe vereinigen sich Musik und Arithmetica, durch die griechische Notentafel des Jünglings, durch die Erscheinung des Arabers unverkennbar charakterisiert. Der tief erregte Forscher, welcher triumphierend in einem mächtigen Kodex auf die Beweisgründe der Lehren deutet, die er eben entwickelt hat, kann nur der Vertreter der Rhetorik sein, aber die herrliche Porträtgestalt eines Jünglings neben ihm hat Vasari wohl mit Unrecht Francesco della Rovere genannt, denn der leidenschaftliche Herzog von Urbino war eben nach Ermordung des Kardinals Alidosi beim

133. Stanza della Segnatura. Schule von Athen. Die Astrologen. Rechts die Porträte Raphaels und des Sodoma.

Papste in höchste Ungnade gefallen. Auch die Bedeutung des einsamen Denkers läßt sich nicht mehr bestimmen. Da er noch auf dem Karton in der Ambrosiana fehlt, dürfen wir wohl annehmen, daß Raphael diese Jeremiasgestalt nur aus formellen Gründen in die Komposition einführte, um die Leere der mittleren Fläche auszufüllen. Hat doch Diogenes aus gleichem Grunde seinen Platz ein wenig höher mitten auf den Marmorstufen gefunden, die zum Heiligtum hinaufführen.

Die Schüler und Meister der Geometrie und Astronomie haben sich gegenüber in der rechten Ecke versammelt. Hier weiht Euklid, der Geometriker, welcher die Züge des kahlköpfigen Bramante trägt, die wißbegierige Jugend in die Geheimnisse des Kreises und der Linie ein, und fürwahr, es muß eine Freude sein, solche

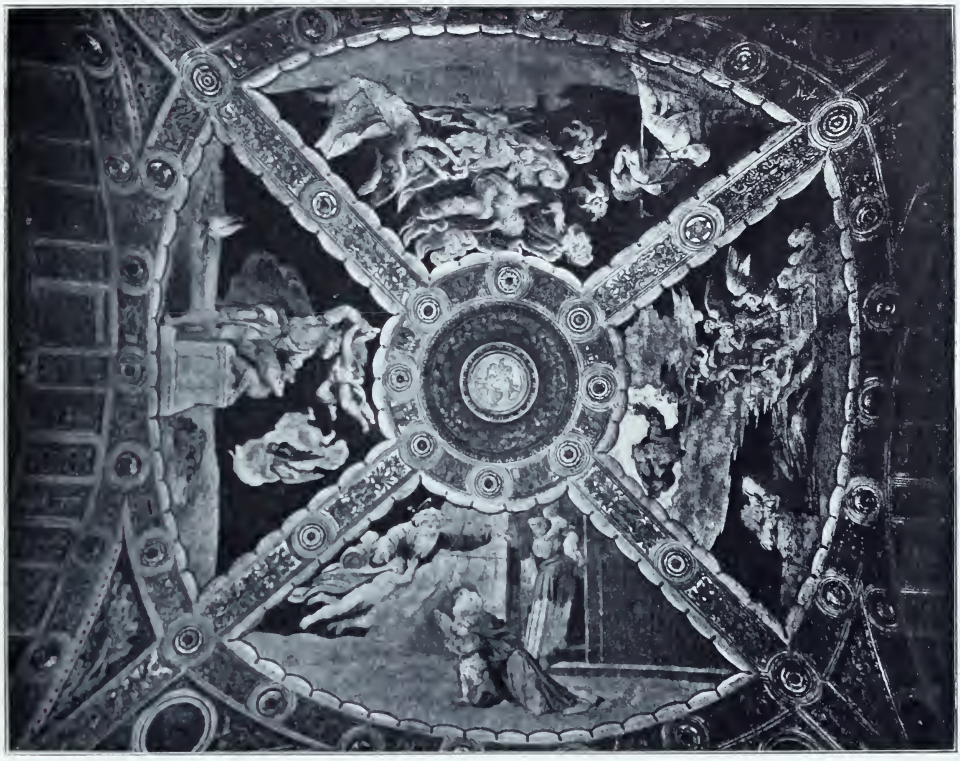
Schüler zu belehren. Wie ernst sie sich bemühen, zu begreifen, wie glückselig sie sind, begriffen zu haben, wie willig sie einander endlich schon Begriffenes zu erklären versuchen. Ruhig und gelassen stehen Ptolemäus und Zoroaster mit Welt- und Himmelskugel daneben (Abb. 133); ihre Würde scheint ihnen nicht zu gestatten, sich vor der Menge als demütige Diener der Wahrheit zu bekennen.

Wieviel ist veraltet, wieviel ist beiseite gelegt und vergessen worden in den langen Jahrhunderten, die uns von Raphaels glücklichsten Schaffenstagen trennen! Wie oft haben sich Anschauungen, Geschmack und Neigungen des Menschen seither verändert, wie ferne liegen uns heute die Gedankenkreise, auf denen eine Schule von Athen sich aufbaut! Und doch fühlen wir uns ganz zu Hause in der idealen Welt der Stanza della Segnatura, wo Form und Inhalt eins geworden sind. Warum rühren uns noch heute die Gesänge Homers, warum werden unsere Nachkommen noch dem Dichter der göttlichen Komödie Weihrauch streuen? Weil der Mensch nicht aufhören kann, über sich selbst hinaus zu denken und zu dichten und zu sehnen, und weil er in jeder echten poetischen Schöpfung sich selber wiederfindet und seine reinsten Empfindungen, seine heiligsten Geheimnisse ausgesprochen sieht. Darum hat auch die Stanza della Segnatura längst aufgehört, eines Mannes, eines Volkes, eines Geschlechtes Eigentum zu sein. Sie gehört der Welt und einem jeden, der die Sprache ihrer Bilder versteht, sie ist ein Tempel für alle Völker, für alle Zeiten, und Raphael ist der Hoheprieſter, auf dessen Opferaltar das Feuer vom Himmel herniedergefallen ist.

Ein Wille rief die Malereien der Stanza della Segnatura ins Leben, und aus einem Geist entsprangen die großen geschlossenen Gedankenkreise, welche endlich durch eine Künstlerhand Gestalt gewonnen haben. Die Bilder zweier Päpste dagegen begegnen uns in der Stanza d'Eliodoro, politische Ereignisse verursachten mehr als einmal den Wechsel der ursprünglichen Entwürfe, bei deren Ausführung sich Raphael überdies zum ersten Male von Schülerhänden helfen ließ. Drängten sich doch die Aufgaben immer zahlreicher an den jungen Künstler heran, den alle Welt schon damals als den größten unter so viel großen Meistern pries, hat er doch in jenen Jahren nicht nur das Porträt Julius' II., sondern auch so große Altargemälde, wie die Madonnen von Loreto und Foligno, gemalt. Vor allem aber betrieb der gewaltsame Papst, der sich nicht sättigen konnte an der Kunst des Urbinaten, Entwurf und Ausführung der Malereien in der zweiten Stanza, wo er von vornherein eine Verherrlichung der Kämpfe und Siege des eigenen thatenvollen Lebens beabsichtigt zu haben scheint. Aber so rastlos auch Raphael entwarf und zeichnete und malte, der Tod ereilte den weißbärtigen Priesterkönig eher, als die Mysterien und Wunderdarstellungen der Stanza d'Eliodoro vollendet waren.

Wir können noch heute die äußere Geschichte dieser Fresken von den Wänden ablesen, wo die Inschriften in den Fensterlaibungen — das Roverewappen mit der Jahreszahl 1512, das Mediciwappen mit der Jahreszahl 1514 — Beginn und Vollendung der Arbeit bezeichnen und zugleich das große Ereignis des Papstwechsels verkündigen. Aber damit ist nur der Rahmen gegeben; wie sich das Bild selber ausgestaltet hat unter den Händen Raphaels und seiner Gehilfen, darüber schweigen

die Quellen, und wir müssen uns mit Vermutungen begnügen. Vielleicht ist die Wahrheit so zu fassen, daß Baldassare Peruzzi die ganze Decke schon ausgemalt hatte, als der Urbinate seine Arbeit begann, der in den Wandgemälden sich der Hilfe seiner Schüler Giulio Romano und Francesco Penni nur in ganz nebensächlichen Dingen bedient haben kann. Jedenfalls aber schließen sich die Malereien der beiden Meister zeitlich eng aneinander an, denn das Programm, welches Peruzzi an der Decke ausgeführt hatte, ist von Raphael anfangs an den Wänden einfach fortgesetzt. Können wir doch den Zusammenhang zwischen oben und unten beim

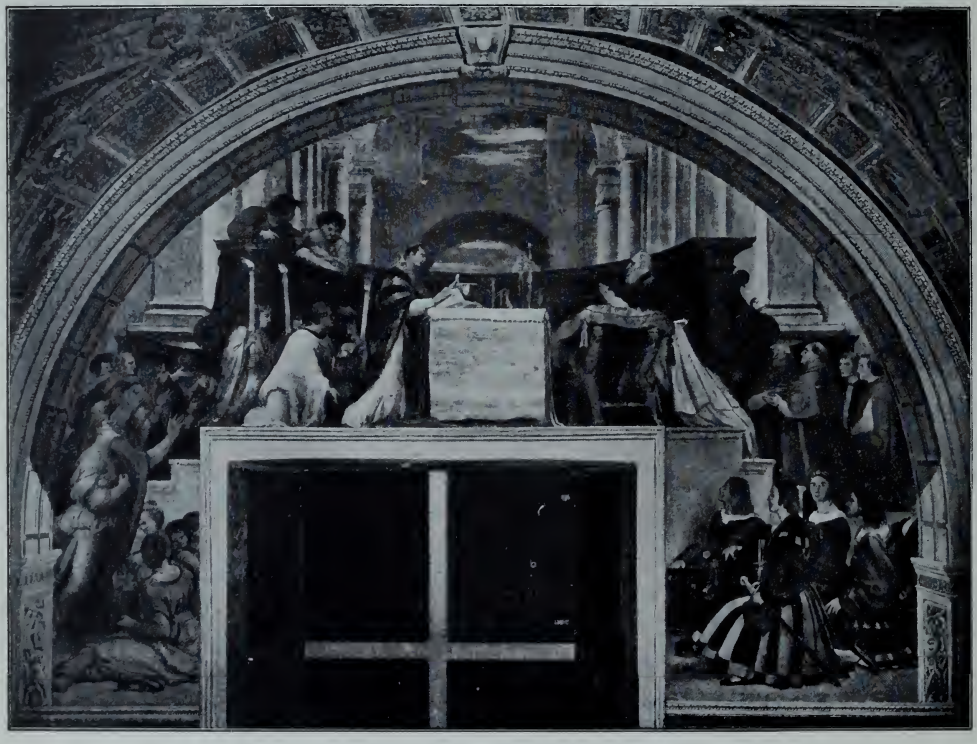


134. Stanza d'Eliodoro. Baldassare Peruzzi. Die Deckenmalerei.

Beginn der Arbeit noch genau verfolgen bis zu dem Augenblicke, wo äußere Umstände das Aufgeben des alten Planes notwendig machten.

Zunächst verbindet schon die Deckengemälde (Abb. 134), welche nach Art der antiken Grotesken als Teppiche gedacht sind, ein einheitlich visionärer Gedanke untereinander. Jehovah selbst heißt Noah in die Arche gehen, er nimmt durch einen Engel Abrahams mörderische Hand, er erscheint dem schlummernden Jakob im Traume über der Himmelsleiter, und er befiehlt dem Moses aus dem feurigen Busch, das Volk Israel aus der Knechtschaft Aegyptens zu befreien. Glaubensprüfungen und Gnadenbeweise Gottes an seinen erwählten Dienern durchgeführt, das ist das Thema, welches sich überall wiederholt und dessen Wahl sich aus der politischen Lage

Julius II. am Ausgang und Beginn der Jahre 1511 und 1512 zwanglos genug erklären läßt. Der Verlust von Bologna, die Ermordung seines Lieblings Alidosi, die schismatischen Bestrebungen seiner Feinde, Ludwigs XII. und Maximilians, alles das war auf einmal über den von schwerer Krankheit heimgesuchten Papst hereingebrochen, nun hatten einige abtrünnige Kardinäle sogar für den 1. September 1511 ein allgemeines Konzil nach Pisa ausgeschrieben, welches in der That am 5. November zusammentrat. Der Papst begegnete dem Schlage sofort, indem er für den 19. April 1512 eine allgemeine Kirchenversammlung nach Rom berief, aber, obwohl die schismatischen Kardinäle von vornherein keinen Anhang fanden, barg



135. Stanza d'Eliodoro. Die Messe von Bolsena.

doch ihr Vorgehen in sich selber die höchsten Gefahren für das Papsttum, welche sich Julius II. keinen Augenblick verhehlt hat. Mochte er sich da nicht die ehrwürdigen Zeugnisse der Treue Gottes gegen seine wahren Diener als Trostgedanken an die Decke malen lassen, können da nicht die Errettung Noahs, die Verheißung an Jakob, die Glaubensstärkung eines zagenden Moses und die Gnadenbeweise an einen glaubensmutigen Abraham auf die Empfindungen und Hoffnungen seiner eigenen Seele bezogen werden?

Solche Vermutung bestätigt sich, wenn wir sehen, daß sich diese Gedanken an der zuerst gemalten Fensterwand mit größter Klarheit weiter entwickeln und direkt auf Julius II. Bezug nehmen. Man hat nach äußeren Gründen geforscht,

um die Schilderung der Messe von Bolsena (Abb. 135) in einem der päpstlichen Privatgemächer zu erklären, und auf einen Besuch Julius' II. im Jahre 1506 in Orvieto hingewiesen, wo er die Reliquie des blutbefleckten Corporale verehrte. Aber die innere Beziehung ist damit noch nicht gegeben, wir finden sie erst, wenn wir die Darstellung dieser alten Legende vom Jahre 1263, nach welcher sich dem zweifelnden Priester Blutstropfen auf der Hostie offenbarten, als einen Ausdruck der Seelenstimmung, als eine Verherlichung des Glaubensmutes Julius' II. auffassen, der, dem Priester gegenüber an seinem Faldistorium knieend, ernst und unerschütterlich das Wunder hinnimmt (Abb. 136), während das herandrängende Volk von heiligen Schauern und staunender Begeisterung ergriffen ist. Will man sich ferner klar machen, daß Isaaks Opferung von jeher als Typus des Kreuzesopfers Christi angesehen worden ist, das sich eben in der blutenden Hostie gleichsam noch einmal vollzieht, so ergiebt sich die engste Beziehung zwischen Wand- und Deckengemälde von selbst. Ja, man kann sogar den glaubensstarken Abraham selbst als Vorbild fassen für den gewaltigen Pontifex, den auch in der höchsten Not niemals die Zuversicht verlassen hatte, Gott werde seinen Stellvertreter auf Erden aus den Händen seiner Feinde erretten.

136. Stanza d'Eliodoro. Porträt Julius II. aus der Messe von Bolsena.

Derselbe Gedanke setzt sich im Traume des Jakob fort, wo Julius sich wiederum in seiner Bedrängnis dem landesflüchtigen Patriarchen vergleichen mochte, dem Gott das Erdreich, auf welchem er schlummert, als Erbteil verheißt. Auch hier ist der Zusammenhang klar zwischen der Vision der Himmelsleiter und der Zeichnung im Louvre, in welcher der ursprüngliche Entwurf erhalten ist für das Fresko der Fensterwand, welche heute die Befreiung Petri schmückt. In diesem Entwurfe sieht man eine Scene aus dem achten Kapitel der Apokalypse dargestellt: Ueber dem Altar schwebt die Halbfigur Gottes, um den sich sieben posaunentragende Engel geschart haben, während ein achter mit Rauchfaß und Feuer vor den Altar getreten ist. Unten sitzt der Evangelist mit dem Adler zu seinen Füßen, und gegenüber kniet wiederum der Papst, dem ein Priester die Tiara über dem Haupte hält. Die Erde löst sich auf, und die Feinde Gottes verderben beim Schalle der ersten sechs Posaunen, aber als der siebente Engel posaunt, da wurden große Stimmen laut im Himmel, die sprachen: ‚Es sind die Reiche der Welt unseres Herrn und seines Christus geworden, und er wird regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.'

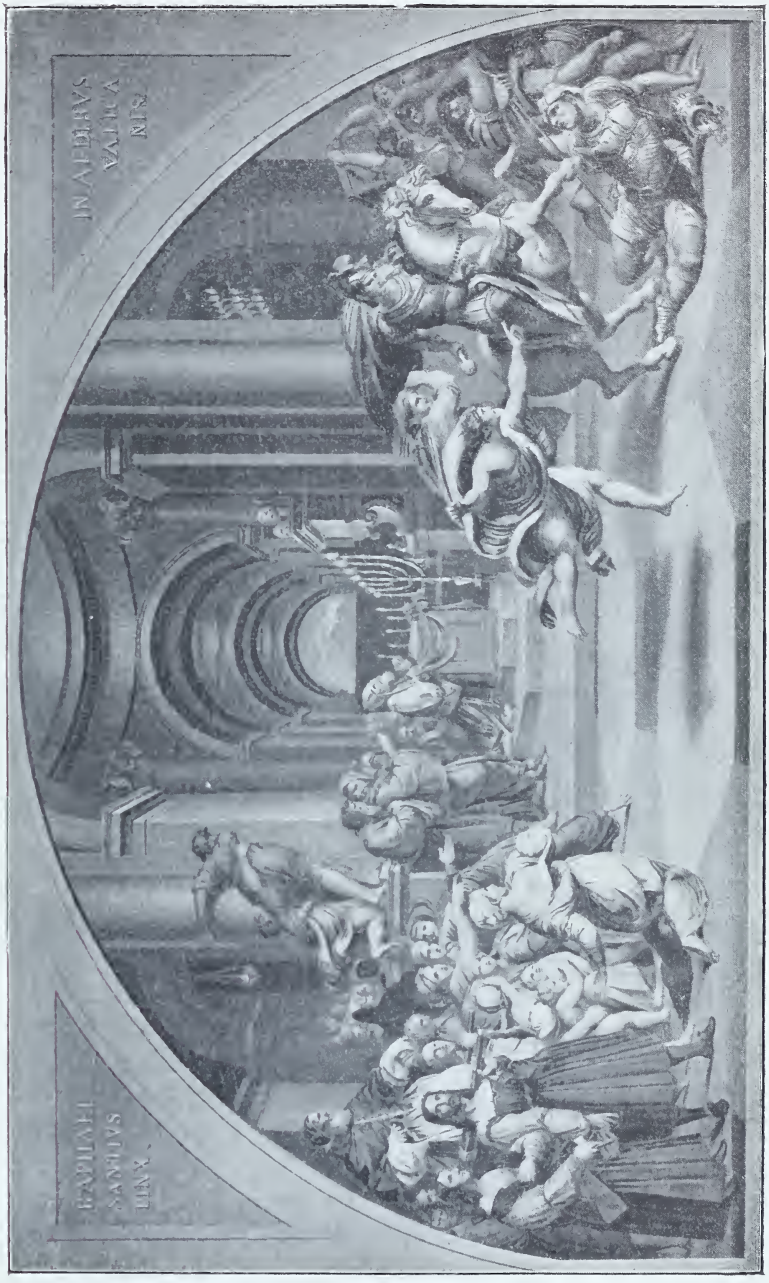
Die Erde, welche dem Herrn gehört, der sie trotz aller Anfechtungen seiner Feinde zu behaupten weiß und nach freier Wahl seinen Dienern überträgt, das ist der Gedanke, welcher beide Visionen verbindet, die sich wiederum beide auf den knieenden Papst beziehen, der sie beide erschaut. Ihm boten diese Posaunenbläser, durch welche Gott das böse Geschlecht der Menschen vernichtet, Gewähr für den Untergang der eigenen Feinde, und er hatte sich nicht getäuscht. Ja, der Wechsel vollzog sich so plötzlich, so unverhofft, daß es zur Ausführung dieses Entwurfes überhaupt nicht mehr gekommen ist. Der Glaube wandelte sich in Schauen, die Hoffnung in Erfüllung, das Bittgebet in Lobgesang; so schnell, so glänzend, so

137. Stanza d'Eliodoro. Die Befreiung Petri.

wunderbar reihte sich nach der Niederlage von Ravenna ein Triumph an den anderen, daß Julius II. kaum drei Monate später die Nachricht von der Vertreibung der Franzosen aus Italien empfing und in den Jubelruf ausbrechen konnte: ‚Wir haben gesiegt, wir haben gesiegt!' In unaussprechlicher Begeisterung trug man diese Botschaft durch die ewige Stadt, ‚Julius, Julius' hallte es laut durch alle Gassen, und der venezianische Gesandte konnte berichten, daß kein Imperator jemals so geehrt worden sei in Rom, wie der Papst. Julius aber wallfahrtete schon am folgenden Tage in seine alte Titelkirche von San Pietro in Vincoli, um dem Apostelfürsten seine Dankgebete darzubringen.*) Hier mußten seine

*) Ludwig Pastor hat zuerst in seiner Papstgeschichte auf dies bedeutungsvolle Ereignis hingewiesen und damit zugleich die Beziehung der Befreiung Petri auf Julius II. sicher gestellt, die ich hier weiter ausgeführt und begründet habe.

Augen, als er am Hochaltar kniete, das Bronzerelief der Befreiung Petri treffen, das er selbst als Kardinal gestiftet hatte zum Schmucke des Schreins, in dem man



138. Stanza d'Eliodoro. Die Vertreibung Heliodors.

Petri Ketten aufbewahrte. Ist dem siegreichen Pontifex damals zuerst der Gedanke gekommen, durch Raphael im Vatican denselben Stoff behandeln zu lassen, durch das Wunder der Befreiung Petri seine eigene wunderbare Errettung zu verherrlichen? Jedenfalls wurde der Entwurf aus der Apokalypse preisgegeben, nachdem die

Vision zur That geworden war, und während sich noch in den Deckenbildern, in Noah, Abraham, Jakob und Moses und in der Messe von Bolsena der Felsenglaube Julius' II. an die Unerschütterlichkeit seiner eigenen Stellung und an Gottes Allmacht widerspiegelt, wird nun in der Befreiung Petri (Abb. 137), wie in einem Votivgemälde dem Apostelfürsten, für seinen Beistand Dank gesagt. Das mußte vorausgehen, dies Gelübde mußte erst gelöst werden, ehe der Papst in der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel und in der Flucht Attilas seine persönlichen Triumphe feiern konnte über das kläglich verlaufene Konzil von Pisa und über die Niederwerfung der Franzosenherrschaft in Italien.

Schon Vasari konnte nicht Worte genug finden, die Herrlichkeit der Befreiung Petri zu preisen, und die Vorzüge, welche er an diesem Fresko entdeckte, können wir noch heute mitbewundern. Er beschreibt, als sähe er alles lebendig vor sich, die kalten Schauer des Gefängnisses, wo man, vom Lichtglanz des Engels erhellt, den alten Petrus schlummern sieht, an Händen, Kopf und Füßen mit den bedeutungsvollen Ketten an seine stehenden Wächter geschmiedet, die gleichfalls tiefster Schlaf umfangen hat. Dann rühmt er, wie wunderbar das Entsetzen der Hüter dargestellt ist, die, draußen Wache haltend, das Geräusch der Eisenthür vernommen haben müssen und das Licht der himmlichen Erscheinung gesehen haben. ‚Welche Kunst, welch ein Genius,' ruft er aus, ‚offenbart sich dann in jener Scene, wo der Heilige, von Fesseln befreit, vom Engel geleitet, das Gefängnis verläßt. Wo es deutlich im Gesicht St. Peters zu lesen ist, daß ihm alles noch wie ein wesenloser Traum erscheint.' Endlich versetzt ihn die kunstvolle Anordnung des Ganzen, das eigentümliche Spiel des natürlichen Lichtes mit dem gemalten in das höchste Entzücken, und in der That, alle Kunst vor Raphael hat nichts Wunderbareres geschaffen, wie diese Mondsichel zwischen dunklen Wolken und dies Fackellicht auf den blanken Stahlrüstungen der erschreckten Krieger.

Daß in der Vertreibung Heliodors (Abb. 138) der Sieg Julius' II. über seine inneren Feinde und zunächst vor allem wohl über das Schisma verherrlicht werden sollte, leuchtet ein, wenn man erwägt, daß ein Abtrünniger aus dem Volke Israel selbst dem Könige Apollonius die Schätze verraten hatte, welche die Priester in Jerusalem hüteten, daß die Schändung des Tempelheiligtums der Gedanke war, welcher die Juden so furchtbar erregte. Ließen sich der feindselige Alphons von Ferrara, der ungetreue Herzog von Urbino nicht jenem Verräter vergleichen, lag nicht in der Berufung eines Konzils gegen den rechtmäßigen Papst derselbe Gedanke eines schweren Sakrilegs zu Grunde, welcher den Tempelraub Heliodors so verbrecherisch erscheinen ließ? In der That, dem glorreichen Siege über den Angriff auf seine heiligsten Rechte wollte der Papst im Fresko des Heliodor ein Denkmal setzen, darum tritt er hier zum zweiten Male selber auf, thronend im Tragsessel, ganz der ‚Pontifice terribile', der weißbärtige Held im Priestergewand, welcher selber einer Vision vergleichbar, still und unbewegt über der sturmerregten Menge dahinschwebt, die sich in Grauen und Staunen um ihn in der Ecke zusammengedrängt hat.

Als der syrische Feldherr Heliodor, so erzählt das dritte Kapitel der Maccabäer, mit den geplünderten Schätzen, den Gütern der Witwen und Waisen Jerusalems

den Tempel verlassen wollte, da erschien plötzlich in strahlender Rüstung ein himmlischer Reiter von zwei heldenhaften Jünglingen begleitet, die hieben mit Geißeln auf die Tempelräuber ein und stießen den Anführer selbst zu Boden. Onias aber, der Hohepriester, lag auf den Knieen vor dem Altar und betete.

Mit jenem wunderbaren Takt, der ihn allein auszeichnet, hat Raphael das Thema behandelt und den Statthalter Christi mitten in die alttestamentliche Scene eingeführt, ohne daß äußerlich die Einheit der Handlung gestört wäre. Im Hintergrunde des weiten dämmernden Tempels kniet Onias am Altar vor dem

139. Stanza d'Eliodoro. Die Vertreibung Attilas.

siebenarmigen Leuchter, den Zorn des Himmels auf die Tempelschänder herniederbetend. Der Vordergrund ist in der Mitte frei geblieben, aber erst in diesem Augenblick sind die Himmelsboten, von Sturmeswinden durch die Luft getragen, hier vorübergerast. Eben haben sie ihr Opfer erreicht, mit hocherhobenen Geißeln stürzen die Engel herbei, ingrimmig stöhnend hat das schneeweiße Roß den laut schreienden Heliodor zu Boden geworfen, den der zornige Reitersmann mit seinem Flammenblick zu verschlingen scheint. Welch eine fliegende Bewegung, welch eine rasende Leidenschaft, welch ein kühnes Erfassen der Situation im höchsten entscheidenden Augenblick, wo es sich um Sieg und Niederlage, um Tod und Leben handelt, wo Schuld und Strafe eins geworden sind in plastisch greifbarer, in jedem Akt, in jeder Bewegung von warmem Lebensblut durchzitterter Darstellung!

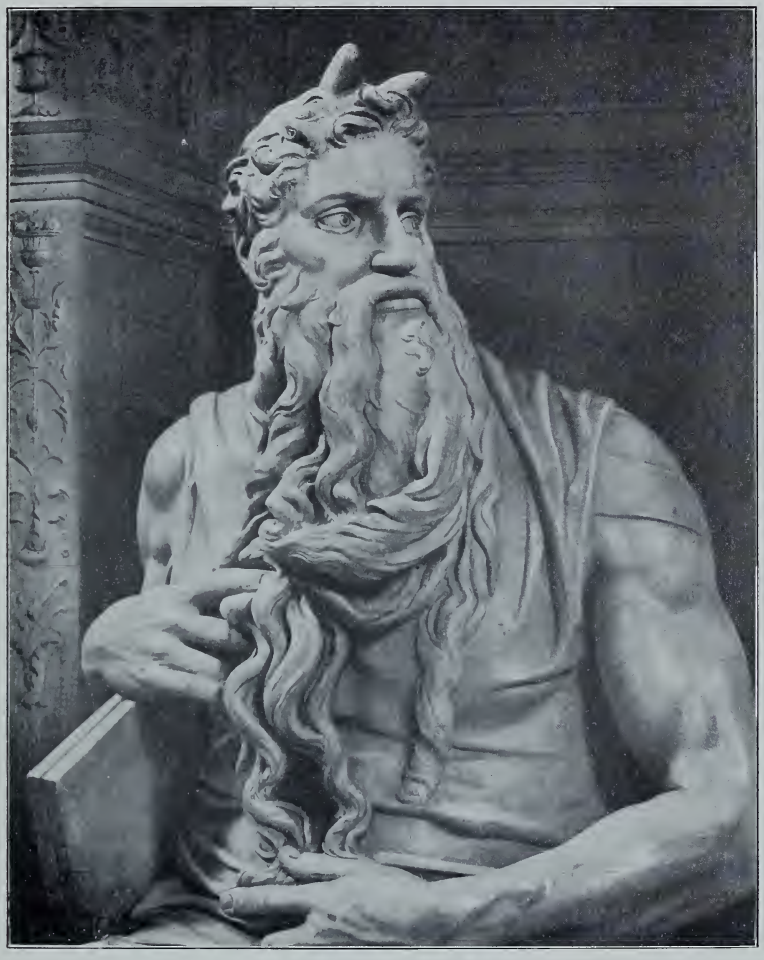
Erschüttert von solchem elementaren Ausbruch göttlichen Zornes wenden wir uns ab. Da trifft das Auge den eben im Tempel auf hohem Tragsessel erscheinenden Papst, der groß und still und würdevoll, wie Jehovah selbst, hier aufzutreten scheint, die Ausführung seiner Machtgebote zu überwachen. So ist der Gedanke der Messe von Bolsena einfach fortgesetzt, mag auch der Zusammenhang zwischen Wand- und Deckenbildern längst aufgegeben sein: Julius ist der Glaubensheld, Julius ist der Siegesfürst, in dessen Dienst der gnädige Himmel auch noch heute seine Wunder wirkt.

Erst in der Flucht Attilas (Abb. 139), die schon unter dem Roverepapst geplant und entworfen war, sollte die Verherrlichung des Sieges über die französischen Eroberer und ‚über die Barbaren', wie Julius sich auszudrücken pflegte, den triumphierenden Ausdruck finden. Wie hätte man auch besser den nach der schweren Niederlage von Ravenna ans wunderbare grenzenden Sieg über die transalpinischen Eindringlinge feiern können, als durch eine Darstellung der alten Legende, nach welcher der römische Bischof Leo im Jahre 452 durch sein bloßes Erscheinen den Hunnenkönig Attila abhielt, die ewige Stadt zu nehmen und zu plündern? Aber ehe noch Raphael an die Ausführung dieses Freskobildes gehen konnte, starb Julius II., und wo im Entwurf noch der Roverepapst, wie im Heliodorbilde, auf seinem Tragsessel thronend erscheint, da sehen wir heute im Gemälde den Mediceer hoch zu Roß, von seinen Prälaten gefolgt, von den schwertertragenden Apostelfürsten selbst vor jeder feindlichen Berührung geschützt.

Diese Art der Selbstverherrlichung, welche dann unter Leo X. in der Stanza dell' Incendio eine so abstoßende Gestalt angenommen hat, verletzt doch unter Julius II. niemals unser Gefühl, schon weil er sich überall begnügt, ganz objektiv als Zuschauer aufzutreten. Und wer wollte es dem alten Kriegsmanne verdenken, wenn es ihn freute, sich am Lebensabend noch einmal vor den Bildern Raphaels die Stürme und Siege seiner ruhmvollen Regierung ins Gedächtnis zurückzurufen? Wer begreift es nicht, daß Raphael sich für die heiß errungenen Triumphe eines Rovere mehr begeistern konnte, wie für alle Scheinerfolge eines Mediceers? Pries doch ganz Italien damals die Weisheit, Tapferkeit und Stärke des gefürchteten Priesterkönigs, haben doch seine Römer ihn vergöttert, wie niemals einen anderen Papst der ganzen Renaissanceperiode.

Selbst der schroffe Michelangelo, dem jede Schmeichelei verhaßt war, hatte in einem vorwurfsvollen, an Julius II. gerichteten Sonett bekannt, er sei ihm unterthan und ergeben wie die Lichtstrahlen der Sonne, und kaum hatte er die Sistina vollendet, so griff er sofort zum Meißel zurück, im Ruhmesdienste seines Herrn jenes Riesendenkmal aufzutürmen, das immer ein Entwurf geblieben ist, von dessen Majestät und Schönheit die heute in San Pietro in Vincoli willkürlich zusammengesetzten Marmorwerke keinen Begriff mehr geben. Ein ganzes Heer von Statuen sollte den hohen, durch Nischen gegliederten Unterbau des Denkmals schmücken, in einer Welt von Allegorieen sollten die persönlichen Tugenden des Papstes, seine Freude an den Künsten des Friedens, seine sieghafte Größe in den Stürmen des Krieges gepriesen werden. Wir werden an den Schmuck römischer Triumphbögen erinnert, wenn wir hören, daß in geflügelten Viktorien die Siege des

Papstes, in gefesselten Sklaven die von ihm besiegten Provinzen symbolisiert werden sollten, während in der Darstellung der Tugenden und Künste, die uns so oft an den Grabmälern früherer Päpste begegnen, die ehrwürdige Tradition einfach eine Fortsetzung fand. Ein völlig neuer Gedanke, so tief und schön, wie ihn nur ein Michelangelo erfinden konnte, kam dagegen in den Freifiguren zum Ausdruck, welche hoch oben an den Ecken des riesigen Sockels Platz finden sollten.



140. S. Pietro in Vincoli. Der Moses des Michelangelo.

Hier deuteten die Statuen des thätigen und beschaulichen Lebens nach der durch Dante populär gewordenen Lehre des hl. Thomas von Aquino den Doppelweg an, der dem Menschen freisteht zur Erlangung seiner Seligkeit, hier sollte sich in den Riesenstatuen des Moses und des Paulus — Urtypen rastlos wirkenden Schaffens — die bedeutungsvolle Wahl des heldenhaften Papstes aussprechen, den endlich Engelhände aus dem Sarkophag über der trauernden Erde zum triumphierenden Himmel emporhoben.

Wäre dies Denkmal mit all seinem plastischen Schmuck in den großartig schönen Verhältnissen so gedankenreich und formgewaltig vollendet worden, wie es Condivi und Vasari beschreiben, die Mausoleen römischer Cäsaren würden dagegen wie gigantisch aufgetürmte architektonische Massen erscheinen ohne die schöne Harmonie der Verhältnisse, ohne den tiefen Sinn eines gewaltigen bis ins einzelne durchgeführten Ruhmesgedankens. Aber das Verhängnis, welches auf diesem Papstgrabe ruhte seit jenem denkwürdigen Apriltage 1506, als Michelangelo Rom im Zorn den Rücken kehrte, ist ihm die langen Jahrzehnte hindurch treu geblieben, und so sehr auch der Meister in heiliger Pietät gegen seinen ersten und größten Gönner bestrebt war, die übernommenen Verpflichtungen zu erfüllen, immer wollte ihn jeder der folgenden Päpste im Dienste des eigenen Ruhmes thätig sehen. So gelangten von den geplanten vierzig Statuen außer einigen Fragmenten überhaupt nur fünf zur Ausführung: die zwei Sklaven im Louvre, die Allegorieen des thätigen und beschaulichen Lebens und endlich der Moses in San Pietro in Vincoli (Abb. 140). Geplant und entworfen wurden wohl alle diese Statuen noch zu Lebzeiten Julius' II., aber erst nach seinem Tode, in den Jahren 1513—1517, hat sie Michelangelo in seiner berühmten Werkstatt am Macel de' Corvi in Angriff genommen und zum Teil vollendet. Die Phantasie noch ganz erfüllt von den Titanengestalten der Sistina, das Herz betrübt durch den Hingang seines Papstes und mit den Gedanken die Vergangenheit suchend, wo er ihm gedient, hat der Meister den Moses geformt, den gewaltigen Schlußstein jener großen Kulturepoche, die in Julius II. ihren Gipfelpunkt erreicht hatte. Die Bemerkung des Kardinals von Mantua, daß der Moses allein genüge, das Andenken des Roverepapstes zu ehren, hat noch heute einen tiefen Sinn, den niemand besser zu würdigen vermochte, als Michelangelo selbst, welcher im Moses die Zerstörung seiner Juliusstatue in Bologna gerächt zu haben scheint. In diesem Marmor ist die erhabenste Huldigung ausgesprochen, die jemals ein Künstler einem Fürsten dargebracht hat, und doch ist damit seine Bedeutung noch lange nicht erschöpft. Wer kann durch den wechselnd bewegten Spiegel des Meeres in seine unergründlichen Tiefen hinabschauen, wer kann behaupten, in vergänglichen Zügen die ewigen Geheimnisse der Seele lesen zu können? Daß er durch seine Schöpfungen zu jedem seine eigene Sprache redet und einem jeden etwas anderes sagt, ist einer der größten Triumphe des Genius und eins seiner heiligsten Rechte, das wir in Demut anerkennen sollen. Wenn wir vor dem Moses in San Pietro in Vincoli uns selber verlieren und doch uns selber wiederfinden, so können wir wohl ahnen, wie einzigartig in diesem Marmor die Verbindung des allgemeingültigen und des individuell beschränkten gelungen ist, aber begreifen können wir das Wunder nicht.

Symbolisch, wie die Allegorieen zur Rechten und Linken, verkörpert der gewaltigste der Patriarchen des alten Bundes alles, was die Renaissance heldenhaftes in sich trug, er scheint die Krone jener starken Individualitäten zu sein, welche damals die Natur so verschwenderisch schuf. Niemals offenbarte Michelangelo glänzender seine Prometheusabstammung, wie hier, wo er den Schöpfer selbst herauszufordern scheint: schaffe den Menschen so übermenschlich, wie ich es gethan, und er wird des Lebens Lust und Leid überwinden lernen!

Und doch ist dieser Moses, in dessen machtvoller Erscheinung Michelangelo die unerschütterliche Heldenkraft seines Papstkönigs verherrlichen wollte, in dessen Seele er die Abgrundstiefen des eigenen Empfindens versenkte, so ganz das menschgewordene Ideal des Gesetzgebers, des Priesters und Propheten des alten Bundes, daß ihn die Juden Roms sich zum Glaubenshort erkoren und jeden Sabbat in großen Scharen ‚wie die Stare' nach San Pietro in Vincoli pilgerten, ihren ‚Capitano' zu sehen und anzubeten, ‚nicht wie man menschliche, sondern göttliche Dinge verehrt'. So erfüllten sich die Träume Michelangelos, und wenn er das jüdische Volk in inbrünstiger Andacht um den steinernen Abgott knieen sah, dann konnte er sich sagen, daß er verstanden war. In solcher Beziehung zur Menschheit und in keiner anderen hatte er sich den Moses vorgestellt, als er sein lebendiges Bild in einsamem Schaffenskampf langsam dem toten Stein entriß; den letzten, großen, stillen Augenblick im sturmbewegten Leben des Patriarchen hielt er fest, wie er noch einmal Israel um sich sammelt, sein Testament zurückzulassen. Wie Signorelli vor ihm in der Sistina den ehrwürdigen Hirten, seine letzten Gebote verkündigend, geschildert hatte, so ist auch der Moses Michelangelos nicht mehr der starre Gesetzgeber, nicht mehr der fürchterliche Feind der Sünde mit dem Jehovahzorn, sondern der königliche Priester, welchen das Alter nicht berühren darf, der segnend und weissagend, den Abglanz der Ewigkeit auf der Stirn, von seinem Volke den letzten Abschied nimmt. Wer wollte es nicht wagen, den ernsten Sinn dieser Situation auf Julius II. zu beziehen, dessen Ende so würdig, so siegreich überwindend war, wie sein Leben Kampf und Mühsal gewesen? Wer wollte nicht an den Schmerz und die Liebe eines Michelangelo glauben, wenn schon ein Raphael durch den Tod dieses Papstes so erschüttert war, daß er erklärte, den Pinsel nicht mehr führen zu können?

Mit einer Apotheose, wie sie keinem Imperator glänzender geboten war schlossen die Tage der Rovere in Rom, und während Julius II. mit dem Tode rang, begeisterten sich die Römer an der Vergötterung seines Lebens. An einem der Karnevalstage des Jahres 1513 belebte die Straßen der wundergewöhnten Stadt ein Festzug, dessen Herrlichkeit noch lange Jahre die Phantasie des Volkes beschäftigt hat. Der Senat, die Conservatoren, die ganze ritterliche Jugend Roms, alle ihre Kunst- und Handwerksgenossenschaften versammelten sich einmütig auf dem Capitol, von welchem die Prozession ihren Weg zur Piazza Navona nahm. Hier sah man über den endlosen Scharen des feierlich einherschreitenden Volkes einen Triumphwagen nach dem anderen sich erheben, eine Allegorie nach der anderen sich entwickeln, Ruhmesthaten und Erfolge des sterbenden Papstes zu verherrlichen. An einen Eichbaum gebunden sah man die gebändigte Romagna als Gefangene aufgeführt, von einer Friedenspalme beschützt, von Bewaffneten umringt erschien das befreite Italien und hinterher das gedemütigte Bologna. Andere Allegorieen unterworfener Provinzen folgten, Po und Tiber schlossen sich an, das ausgerottete Schisma wurde in zahllosen Gleichnissen verhöhnt. Dann türmte sich mitten im Zuge, hoch über der staunenden Menge, ein Obelisk empor, auf dem in aller Welt Sprachen geschrieben stand: Julius II., dem Befreier Italiens, dem Ueberwinder des Schismas! Posaunenton verkündete endlich den großen Triumphwagen des lateranischen Konzils, und jubelnd begrüßte die Menge den vergötterten

Papst, der, von den Kirchenfürsten umgeben, unter der Eiche thronte, die mit ihren Zweigen auch Kaiser und König beschattete.

Die Jubelstimmen und Posaunenklänge sind verhallt, die glänzenden Bilder sind längst vorübergezogen, aber der Name Julius II. ist noch nicht verklungen. Bramante, Raphael und Michelangelo, denen er der glorreichste Beschützer gewesen, haben sich dankbar zu Herolden seines Ruhmes gemacht, und das Roverewappen wird den Romfahrern noch verehrungswürdig erscheinen, solange die Sistina und die Stanza della Segnatura von den Thaten des Genius zeugen, solange noch die Peterskuppel ihren mächtigen Schatten wirft über die Dächer und Mauern und Ruinen der alten ewigen Stadt.

Blick von Monte Pincio auf die Peterskuppel.

Register.[1])

Seite

I. Kirchen.

S. Agostino.
Fassade 56
Isaia da Pisa: Grabfigur d. hl. Monica . . 21
(Raphael: Jesaias.)
Nördl. Vorhalle.
(Skulpturen von G. Dalmata.)
Klosterhof. (Ministero della marina.)
Renaissance-Grabdenkmäler 33

S. Andrea bei Ponte Molle.
P. Romano: Statue d. hl. Andreas 19

SS. Apostoli.
Vorhalle.
L. Capponi: Büste d. Cor. Colonna 40
Inneres.
Mino u. A. Bregno: Grabm. d. Pietro Riario 32

S. Balbina.
Mino u. Dalmata: Kreuzigungsrelief . . . 28

S. Cecilia.
Mino: Grabmal Fortiguerra 32
(Mino: Madonnenrelief in der Sakristei.)

S. Clemente.
Dalmata u. A. Bregno: Grabm. Roverella . 32
(Capponi: Grabm. Brusati.)
Capp. d. hl. Caterina.
Masolino: Fresken 10, 11

S. Cosimato.
(Portal Sixtus' IV.)
(Pinturicchio [Schule]: Santa Chiara.)
Grabmal Cibo 58

S. Croce in Gerusalemme.
Pinturicchio (Schule): Chorfresken 94
(B. Peruzzi: Mosaiken [Kap. d. hl. Helena]).

S. Giacomo degli Incurabili. (Spital.)
Meister Andrea: Madonnenrelief 39

S. Giacomo degli Spagnuoli.
Mino u. P. Romano: 2 Putten über dem Portal 21

S. Giovanni in Laterano.
Sim. Ghini: Grabplatte Papst Martins V. . 42
(Renaissance-Grabdenkmäler.)
Klosterhof.
(A. Bregno: Reliefskulpturen.)

Seite

Baptisterium.
(Capponi: Reliefskulptur.)

S. Gregorio.
Capponi: Grabmal Bonsi 40
Gregoriusaltar 40

S. Marco.
Palazzina.
Dalmata: Wappen Pauls II. 32
Sakristei.
Mino u. Dalmata: Tabernakel 30

S. Maria in Araceli.
A. Bregno: Grabm. Lebretto 38
(Donatello: Grabplatte Crivelli.)
Pinturicchio: Kapelle d. hl. Bernhard . . . 95
(Renaissance-Gräber Abertoni u. della Valle.)
A. Bregno. Grabm. d. Card. Savelli . . . 38

S. Maria della Consolazione. (Spital.)
Capponi: Kreuzigungsrelief 40

S. Maria Maggiore.
Chor u. Apsis.
Mino: Reste des Tabernakels Estouteville . 25
Schiff.
(Vergoldete Renaissancedecke.)
(Renaissance-Grab De Levis.)

S. Maria sopra Minerva.
Rechtes Schiff.
(A. Romano: Verkündigung.)
(Grabmäler Coca u. Sopranzi.)
Querschiff.
Filippino: Fresken d. Caraffakapelle . . . 89
(Michelangelo: Christus.)
Grabm. d. Fra Angelico 18
(Renaissancegrabmäler.)
Linkes Schiff.
(Maini: Hl. Sebastian)
Mino: Grabm. Tornabuoni 34
(Dalmata: Grabm. Tebaldi.)
Kloster.
Grabmal Bregno 35, 40
Grabmal Ferricci 34

S. Maria della pace 59
(Peruzzi: Fresken.)
(Raffael: Sibyllen.)
Altar Innocenz' VIII. 89

[1]) Das Register schließt sich in seinen Grundzügen an das in der 7. Auflage von Burckhardts Cicerone gegebene an. Um seine Brauchbarkeit zu erhöhen, werden in den einzelnen Kirchen die hauptsächlichsten Denkmäler der Renaissance aufgeführt, auch wenn sie im Text nicht vorkommen.

Seite

S. Maria del Popolo 58
Rechtes Seitenschiff.
Mino u. A. Bregno: Grabm. d. Christoforo della Rovere 33, 39
Grabm. Castro 44
Pinturicchio: Fresken 114
(Bronzefigur d. Bischofs Foscari.)
Pinturicchio (Schule): Fresken 116
Linkes Seitenschiff.
(A. Bregno: 2 Altäre.)
(Seb. del Piombo: Altarbild.)
Raphael: Capella Chigi 59
Chor.
Glasmalereien v. W. v. Marseille 116
Pinturicchio: Fresken 117
A. Sansovino: Grabmäler Ascanio Sforza u. Girol. Basso della Rovere 58
Sakristei.
(Renaissancegrab u. Altar [im Gang].)
A. Bregno: Altar Alexanders VI. 36
(Renaissance-Grabmäler.)

S. Maria in Trastevere.
(Mino da Fiesole: Tabernakel.)

S. Pietro in Montorio.
(Seb. del Piombo: Fresken.)
(Pinturicchio [Schule]: Fresken.)
Tempietto di Bramante 118

S. Pietro in Vaticano.
(Filarete: Bronzethür.)
(Giotto: Navicella.)
Rechtes Seitenschiff.
Michelangelo: Pietà 118
Pollajuolo: Bronzegrab Sixtus' IV. in der Cap. del Sacramento 42, 43
Linkes Seitenschiff.
Pollajuolo: Grabm. Innocenz' VIII. . . 42, 44
Sakristei.
P. Romano: Statuen v. Petrus u. Paulus . 20
(Giotto: Zerstücketes Altarwerk.)
Melozzo da Forli: Apostel und Engel . . . 51
(Donatello: Marmortabernakel.)
Vatikanische Grotten.
Neue Grotten.
(12 Apostel am Tabernakel Sixtus' IV.)
(Dalmata: Reste vom Grabm. Eroli.)
Alte Grotten.
Isaia da Pisa u. P. Romano: Andreas-Tabernakel 21
Mino u. Dalmata: Grabm. Pauls II. . . 28
Grabmal Nicolaus' V. 2

S. Pietro in Vincoli.
A. Bregno: Grabm. Cusa 38
Bronzereliefs am Altar 55
Michelangelo: Grabm. Julius' II. 166
Grabm. d. Brüder Pollajuolo 40

S. Quattro Coronati.
Capponi: Oelschränkchen 89

S. Salvatore in Lauro.
Isaia da Pisa: Grabm. Eugens IV. . . . 24
(Renaissance-Skulpturen.)

Seite

S. Spirito (Spital).
Renaissanceportal 57
Fresken der Frührenaissance 57

II. Paläste.

Pal. della Cancelleria 55, 118, 121
Pal. Colonna, einst P. SS. Apostoli 55
Pal. Giraud (Torlonia) 99
Pal. del Governo vecchio 55, 121
Pal. dei Penitenzieri 99, 121
Pal. Sforza Cesarini 55
Pal. del Vaticano.
Bau Nicolaus' V. 5
Umbau Bramantes 122
Pforten. (P. Romano) 21
Belvedere 87
(Wendeltreppe von Bramante.)
Pinturicchio: Malereien (Galleria delle statue) 88
Capp. Sistina 59
Giov. de Dolci, Baumeister 60
Mino u. Dalmata 32, 61
Marmorboden 61
Fresken.
Linke Wand.
1. Pinturicchio: Beschneidung der Kinder des Moses 66
2. Botticelli: Jugendleben d. Moses . . . 68
3. u. 4. Rosselli: Durchgang durchs rote Meer u. Gesetzgebung auf Sinai 70. 73
5. Botticelli: Rotte Korah 77
6. Signorelli: Tod des Moses 79
Rechte Wand.
1. Pinturicchio: Taufe Christi 66
2. Botticelli: Opfer d. Aussätzigen 67
3. Ghirlandajo: Berufung der ersten Jünger 72
4. Rosselli: Bergpredigt 73, 74
5. Perugino: Schlüsselübergabe 79
6. Rosselli: Abendmahl 81
Decke.
Michelangelo: Die Schöpfungsgeschichte, Vorfahren Christi u. s. w. 124
Altarwand.
Michelangelo: Das jüngste Gericht 62
Appartamento Borgia.
Saal der Päpste 101
Saal des Marienlebens 102
Saal der Heiligenleben 103
Saal der sieben freien Künste 110
Torre Borgia.
Saal des Credo 111
Saal der Sibyllen 112
Kapelle Nicolaus' V.
Fra Angelico, Fresken 8, 12
Die Stanzen.
Stanza dell Incendio 166
Camera della Segnatura 138
Stanza d'Eliodoro 158
(Sala di Costantino.)
Palazzo di Venezia 55

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen von Adolf Philippi.

Erste Reihe: Nr. 1—6 (1897).

Die Kunst der Renaissance in Italien

Zwei starke Bände gr. 8° mit 427 Abbildungen und 1 Lichtdruck.

Gebunden in 2 elegante Leinenbände **16 Mark,** in 2 Halbfranzbände **20 Mark.**

Einzelausgabe: 1. Die Vorrenaissance, mit 50 Abbildungen, 2 M. 2. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien, mit 95 Abbildungen, 3 M. 3. Der Norden Italiens bis auf Tizian, mit 59 Abbildungen, 2 M. 4. u. 5. Die Hochrenaissance, mit 154 Abbildungen, 5 M. 6. Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance, mit 69 Abbildungen, 3 M.

Zweite Reihe: Nr. 7—9 (1898).

Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden

Ein Band in gr. 8° mit 292 Abbildungen im Text.

Gebunden in Leinen **10 Mark,** in Halbfranz **11 Mark.**

Einzelausgabe: 1. Das 15. Jahrhundert, mit 85 Abbildungen, 2.50 M. 2. Die deutsche Kunst in ihrer Blütezeit, mit 126 Abbildungen, 3 M. 3. Die Renaissance im Norden, mit 81 Abbildungen, 2.50 M.

Geschichte der Malerei

von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts

von Alfred Woltmann und Karl Woermann.

3 Teile in 4 Bänden gr. Lex.-8°. Mit 702 Abbildungen.

Brosch. 66 M.; geb. in Leinwand 74.50 M.; geb. in Halbfranz 78.50 M.

I. Teil. Die Malerei des **Altertums** und des **Mittelalters.** Mit 140 Holzschnitten. (438 S.) Geh. 13.50 M.; geb. in Leinw. 15.50 M.; geb. in Halbfranz 16.50 M.

II. Teil. Die Malerei der **Renaissance.** Mit 290 Holzschnitten. Geh. 22.50 M.; geb. in Leinw. 25 M.; geb. in Halbfranz 26 M.

☞ **Der I. und II. Teil sind einzeln nicht mehr zu haben, sondern nur in Verbindung mit dem III. Teile.**

III. Teil. 1. Hälfte (S. 1—546). Die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Malerei des 17. Jahrhunderts in den romanischen Ländern und in Belgien. Mit 125 Holzschnitten. Geh. 15 M.; geb. in Leinw. 17 M.; geb. in Halbfranz 18 M.

III. Teil. 2. Hälfte (S. 547—1120). Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Holland, Deutschland und England. Die Malerei des 18. Jahrhunderts. Nebst Sachregister zum ganzen Werke. Mit 158 Holzschnitten. Geh. 15 M.; geb. in Leinw. 17 M.; geb. in Halbfr. 18 M.

☞ **Der III. Teil 1. und 2. Hälfte (Band III und IV) wird auch abgesondert verkauft.**

GETTY RESEARCH INSTITUTE